

Dette åpne blikket

Tilsynekomsten som estetisk og eksistensiell størrelse.

Fenomenologiske perspektiver i Liv Køltzows *Det avbrutte bildet*.

Av Ida Roggen

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Anne Birgitte Rønning

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Høst 2007

Sammendrag

Denne oppgaven er en analyse av Liv Køltzows *Det avbrutte bildet* som en roman med et estetikkprosjekt. Med dette menes det at romanen i tillegg til å *vise* bilder i mange former samtidig *tenker* omkring billedannelsen, kunsten og kunstens eksistensvilkår.

Den viktigste teoretiske referansen i analysen er fenomenologen Maurice Merleau-Ponty og hans essay *Øyet og ånden*. Et annet viktig forelegg er filosofen Martin Seels begrep om *appearing* eller tilsynekomst.

Oppgaven er strukturert som en tematisk lesning i seks deler. ”Kapittel 1: Bildet” behandler synlighets- og nærhetsidealet i romanens tematikk, og introduserer fenomenologiske perspektiver i analysen av romanens innhold og form. ”Kapittel 2: Rammen” problematiserer blant annet forholdet mellom verden og verk eller liv og kunst, slik det diskuteres og tematiseres i romanen. ”Kapittel 3: Vandringen” behandler romanens tids- og romaspekt, med utgangspunkt i bevegelsen, og trekker fram *øyeblikket* som et sentralt motiv. ”Kapittel 4: Forsvinningen” inneholder en analyse av romanens eksistensielle tematikk. ”Kapittel 5: Møtet” tar utgangspunkt i *overskridelsen* som en tematisk og strukturell størrelse i teksten og diskuterer forholdet mellom litteratur og billedkunst. Her settes også *Det avbrutte bildet* i dialog med Liv Køltzows novelle ”Øyet i tree”. ”Kapittel 6: Blikket” inneholder en analyse av romanens fortellerstruktur og -perspektiver, deriblant dens dobbeltperspektiv og dens metaperspektiv.

Et mål for analysen er å vise hvordan både eksistensielle og estetiske erfaringer i romanen plasserer seg på akse nærhet–avstand, der nærheten er et ideal. Det forutsatte skillet mellom eksistensielle og estetiske størrelser reflekterer liv/kunst-dikotomien, som behandles med stor ambivalens i romanen: på den ene siden som en motsetning, på den andre siden som en parallell. Ambivalensen gjenfinnes i forholdet mellom litteratur og billedkunst.

I en formrefleksjon peker oppgaven dessuten på en mer grunnleggende og uforsonlig dualisme, i skillet mellom romanens *visuelle plan* og dens *begrepsplan*.

Takk til alle som har vært en hjelp og motivasjon i arbeidet –

til Irene for å ha introdusert meg for Liv Køltzows forfatterskap og for å ha vist interesse for prosjektet, til Anne Birgitte for kyndig veiledning og for å ha introdusert meg for Maurice Merleau-Ponty, til Janike for å ha satt mot i meg, til Helga for engasjement og oppmuntring, til Camilla og Kjetil for kompetente gjennomlesinger, og til familien og Mattias for alltid å være der.

Han forstod at udspeide Naturens Hemmeligheder, at fængsle den flygtige Blomstren i dens skønneste Øieblik og at naae det Højeste i denne *genre* ved sine Farvers tryllende Sandhed og Mangfoldighed og ved det næsten Transparente i de fine Blomsterskabninger.

Henrik Wergeland, *Jan van Huysums Blomsterstykke*

Innhold

Introduksjon.....	7
Presentasjon av romanens innhold og form.....	8
Romanens prosjekt og forskningsstatus	12
Teoretisk ramme	15
Oppgavens prosjekt.....	19
Kapittel 1: Bildet.....	21
Våren som livsverden.....	21
Bildenes nedfelling i diktning.....	24
Tilsynekomstens estetikk.....	26
Våren som metafor.....	31
Stemningen i bildene og i kroppen.....	34
Idealbilder	37
Kapittel 2: Rammen	39
Kunstens grense, språkets mangler	39
Tekstens rammer	42
Diskursens billedkarakter	45
Sanselig språk	47
Meningsfylde og meningsbortfall	48
Livets grense	52
Kapittel 3: Vandringen.....	54
Vandringen	54
Reisen	56
Bevegelse i tid.....	58
Øyeblikket.....	60
Metamorfosen	63

Kapittel 4: Forsvinningen.....	66
Det avbrutte øyeblikket	66
Fravær.....	68
Angsten.....	71
Fortrøstningen.....	73
Kapittel 5: Møtet.....	75
Overskridelsen	75
Samtalen	76
Kroppen	77
Møtet mellom litteratur og billedkunst.....	78
Samtalen om kunst	81
Møtet mellom tekster.....	83
Kapittel 6: Blikket.....	86
Speilblikket	86
Perspektiver	89
Blikket på kunstverket.....	93
Det åpne blikket	96
Avslutning	98
Litteratur.....	100

Introduksjon

Liv Køltzows *Det avbrutte bildet* er den foreløpig siste skjønnlitterære utgivelsen i et relativt lite, men viktig forfatterskap. I denne introduksjonen gir jeg en kort presentasjon av romanens innhold og formaspekter. I den grad det går an å si at romanen har et prosjekt, prøver jeg å antyde hva dette kan være. Oppgavens viktigste teoretiske referanseramme, fenomenologien, gis en kort presentasjon: i første omgang generelt, og deretter med vekt på den franske fenomenologen Maurice Merleau-Pontys filosofi. Sist forsøker jeg å definere hva som er denne oppgavens prosjekt – idet den tilnærmer seg teksten ved hjelp av fenomenologiske perspektiver, og tar form av en lesning som trekker fram *tilsynekomsten* som estetisk og eksistensiell størrelse i romanen.

Det avbrutte bildet danner et festepunkt for den tråden Liv Køltzow begynte å spinne med sin litterære debut, novellesamlingen *Øyet i treet* fra 1970. Køltzow har selv skrevet disse ordene om sin første novellesamling:

[...] først og fremst skyldtes språket, oppbygningen, temaene [...], min forkjærlighet den gangen for ”å se”. Å legge merke til former, farger, å feste meg ved detaljer og oppfange hovedtrekk, for eksempel å fange linjene i et landskap, hadde så langt i livet vært min hovedbeskjeftigelse, enten jeg befattet meg med noe virkelig eller et bilde. Og nytelsen ved å betrakte, opplevelsen av den verden jeg så som sanselig (eller av blikket som sanselig), var en igangsetter for meg som forfatter og er fremdeles viktig. Å betrakte er nytelse. (Køltzow 2004: 96)

Nytelsen ved å betrakte gjennomstrømmer også språk, motiver og tematikk i *Det avbrutte bildet*. Samtidig favner romanen bevegelsen fra betraktningen, slik den finner sted i en kunstners blikk, til nedfelling av det blikket finner, i bilder og i kunst.

Mange spørsmål reises i løpet av ferden fra blikk til bilde. Det er spørsmål som ikke underslås i romanen, men som får komme både direkte og indirekte til uttrykk: Hva er et bilde, og hvordan framtrer det? Hva er kunst, og hvordan oppstår den? Hvordan fungerer blikket i møte med den sanselige verdens tilsynekomst, i møte med dens former

og farger og bilder, og hvilken funksjon har blikket eller betraktningen i den betydningsproduserende prosessen et hvert bilde inngår i? På hvilken måte kan kunsten, der den oppstår, atskilles fra den sanselige verden som har vært dens opphav?

Presentasjon av romanens innhold og form

Hovedpersonen Hanna er en middelaldrande forfatter som er i ferd med å legge bak seg samlivsbruddet med Andreas, som fant sted for tre år siden. Hun befinner seg i en ubestemmelig, prøvende og åpen tilstand: Halvt desillusjonert, halvt drømmende og håpende om at livet har mer å by på. En idé om å gjenoppta sysselen med malerkunst som hun hadde som ung, gjør at hun leier et atelier. Der forsøker hun å male et bilde, og jobber samtidig videre med en roman. Men hun blir stadig avbrutt i arbeidet og tankene: både av små hverdagslige ting, og av at kunstnerkollegaen Torkil og niesen Bente forsvinner sporløst, slik at hun må stille opp for familiene deres. I løpet av vårmånedene som skildres, møter Hanna maleren Stig, som hun innleder et kjærlighetsforhold til. De to har mange samtaler om kunst, og forteller hverandre også om livene sine og om fortiden. Hannas arbeid med romanen kommer knapt i gang i løpet av romanens handlingsperiode, men hun har en idé om at hun kan gjøre bruk av et gammelt brev hun har funnet, som maleren Georg Achen i sin tid skrev til sin forfattervenninne Amalie Skram. Omsider gjør Hanna et forsøk på å male bildet sitt, men blir avbrutt. Når romanens handling slutter, ligger sommeren foran henne.

Romanens sentrale persongalleri består av Hanna og Stig og maleren Torkil, som holder til i atelieret vegg i vegg med Hannas. Andre personer som har en vesentlig plass i handlingen, er Hannas tidligere samboer Andreas og hans forsvunne sønn Arild, Hannas avdøde søster Birgit, Hannas svoger Halvor og hennes niese Bente, Hannas tidligere kjæreste Martin, Stigs avdøde kone Anja, Torkils kone Sissel og hennes søster Anniken, og kunstnerekteparet Mona og Henrik som låner Hanna atelieret.

Når jeg ser på den handlingsmessige strukturen, finner jeg at teksten består av følgende elementer: *Betraktningene eller bildene av henholdsvis natur og kunst. Vandringene. Minnene. Forsvinningene. Samtalene.*

Romanens handling utspiller seg på nåtidsplanet. I tillegg har den et fortidsplan som gjøres tilgjengelig i eksterne analepser, i en kombinasjon av Hannas tilbakeblikk (som jeg også velger å benevne som hennes fortidsbilder) og den eksterne fortellerens blikk på fortidige episoder – altså et dobbeltperspektiv. Fortiden representeres også gjennom Hannas samtaler og tanker, hvor den snarere enn å arte seg som *fortidsbilder* befinner seg på et begrepsplan.

Med de eksterne analepsene sikter jeg til episodene fra Hannas barndom. I tillegg representeres en nærere fortid i det man nok kan kalle interne analepser, nemlig tilbakeblikk på Hannas periode sammen med kjæresten Martin. Når jeg kaller dette interne analepser, er det fordi den såkalte Martin-perioden henger handlingsmessig sammen med nåtidsplanet, idet Hanna i romanens begynnelse har et siste Italia-opphold sammen med ekskjæresten Martin, før hun legger denne perioden av livet sitt bak seg for godt og møter Stig. Oppgaven legger ikke stor vekt på en narratologisk tidsanalyse. Det henger sammen med at jeg har valgt et fokus som står i en slags opposisjon til ideen om narrasjon i tid – et fokus på det nærværende, synlige og dermed nåtidige.

Jeg finner at romanens innhold, dens handling og tematikk, presenteres på to plan parallelt. Det ene vil jeg kalle et visuelt (eventuelt et estetisk) plan, som er konstituert av alt Hanna ser og sanser. Det andre er et begrepsmessig, argumentativt eller diskursivt plan, eller kanskje man også kunne kalle det et retorisk plan, der det utspiller seg en overordnet ”samtale om kunst”. Jeg velger i denne oppgaven stort sett å betegne det som romanens begrepsplan. Motsetningen mellom romanens visuelle plan og dens begrepsplan fanges også opp i tematiske paralleller; gjennom romanens behandling av forholdet mellom billedkunst (visualitet) og litteratur (språk), altså ekfraseproblematikken¹, og som sagt i tidsaspektet, i motsetningen mellom *øyeblikket*, som er et tidsaspekt som aktiverer nærhet og synlighet, og *den lineære tiden*, som involverer forestillingen om årsakforhold og forklaringer.

Aksen nærhet–avstand er konstituerende for romanens tematikk; både estetiske og eksistensielle tematiske størrelser plasserer seg i forhold til denne.

¹ Ekfraseproblematikken beskriver jeg nærmere i kapittel 5.

Det avbrutte bildet er en tredjepersonsfortelling². Perspektivet, eller fokaliseringen, som er begrepet jeg stort sett holder meg til, ligger i det meste av teksten hos hovedpersonen Hanna – altså en indre fokalisering. Det skifter imidlertid iblant til en ytre fokalisering der fortellerinstansen er mer eller mindre manifest. Romanens åpningssetning er et godt eksempel på et tekstparti med en ytre fokalisering som på et vis gjør fortellerinstansen tydelig (selv om dette ikke er et av stedene der fortelleren eksplisitt markerer en avstand til og et brudd med Hannas perspektiv³): ”Da Hanna T. hadde levd sammen med Andreas i tolv år, forsvant Arild, Andreas’ tyve år gamle sønn, ingen spor, ingen forklaring.”

Det overgripende tidsperspektivet, en oppsummerende karakter, er det trekket ved setningen som først signaliserer en avstand til Hannas perspektiv. Et enda tydeligere og mer udiskutabelt tegn på det samme er likevel den spesielle benevnningen av Hanna, med etternavnets initial. Det er første og siste gang Hanna benevnes ved noe annet enn fornavnet, som om teksten en gang for alle markerer at denne avstanden er mulig – bare for straks å redusere den. Fra og med neste setning har narrasjonen en indre fokalisering, der leseren følger hennes blikk på sine omgivelser og får innblikk i hennes tanker. Det er langt mellom de åpenbare eksemplene på en ytre fokalisering, der fortelleren ser Hanna bare utenfra. Like fullt medfører disse eksplisitte fokaliseringsskiftene, der de skjer, et slags fiksjonsbrudd. Automatisk åpner de for spørsmålet: Hvem er denne fortelleren som her kommer litt til syne? Spørsmålet ansporer til en metatekstlig tolkning.

Marit Dankertsen Ulstrup har gjort en god lesning av *Det avbrutte bildet* i sin hovedoppgave fra 2005, der hun blant annet viser at Hanna faller sammen med fortellerskikkelsen. Jeg slutter meg til denne påstanden, som for meg har en todelt begrunnelse:

For det første det Ulstrup refererer til som ”det narrative spillet om at denne romanen er den lengre historien som Hanna holder på med” (Ulstrup 2005: 33), som finner tekstbelegg blant annet der Hanna gjentatte ganger sier at hun skal bruke Achen-brevet i den fiktive historien hun jobber med, senest i et av romanens avsluttende avsnitt, der det

² Jeg slutter meg til Jakob Lothes praksis i 2003-utgaven av *Fiksjon og film*, der han er gått bort fra begrepet om en *autoral forteller* (Lothe 2003).

³ Eksempler på eksplisitte fokaliseringsskifter viser jeg i kapittel 6.

står at nå ”hadde hun bestemt seg for hva hun skulle bruke brevet fra Georg Achen til” (s 247).

For det andre gjennom en analyse av de tekstpartiene som har en ytre fokalisering.⁴ Analysen viser at den narrative distansen som markeres i tekstpartiene der fortelleren manifesterer seg, kun er en distanse *i tid*. Med utgangspunkt i Todorovs skille mellom forteller > karakter⁵ (Genettes ikke-fokaliserte narrasjon), forteller = karakter (Genettes narrasjon med indre fokalisering) og forteller < karakter (Genettes narrasjon med ytre fokalisering), forblir altså den narrative situasjonen *forteller = karakter*, hvis man justerer for den informasjonen om begivenhetenes gang som vi kan forvente at Hanna har ved den fortalte tidens slutt (Genette 2004: 79–81).

Jeg mener med andre ord at fortelleren sammenfaller med en *etterstilt* Hanna, slik at vi kan lese den narrative situasjonen som en etterstilt homodiegetisk (dvs. en karakter som deltar i historien) forteller. Men da må det understrekes at det er på et metatekstuellt plan man kan se den narrative situasjonen slik – det er ikke en forteller som deltar i den fortalte handlingen. Det vil si at karakteren Hanna forblir på det diegetiske nivået, og fortelleren Hanna for det aller meste forblir på det ekstradiegetiske nivået.

Et annet trekk ved fortellerperspektivet er kanskje enda viktigere for min lesning: Jeg mener teksten ofte har et dobbeltperspektiv, som jeg nevnte ovenfor i redegjørelsen om romanens nåtids- og fortidsplan. Man kan spore en ytre fokalisering i kombinasjon med en indre fokalisering på steder der fortelleren *ikke* er manifest. Det gjelder for det første der det som er i fokus, er Hanna selv: Hanna ses litt utenfra og litt innenfra, på en måte som kan kalles selvrefleksiv – litt som om Hanna ser seg selv utenfra⁶. For det andre bruker teksten⁷ ofte en form for dobbeltperspektiv når det er Hannas umiddelbare visuelle omgivelser som er i fokus, og nettopp ting og bilder Hanna åpenbart ser med sine egne øyne. Dette er et fenomen jeg beskriver nærmere i kapittel 1, under overskriften

⁴ Analysen er plassert i kapittel 6.

⁵ Symbolet viser til informasjonen fortelleren har. Symbolet > står for ’vet mer enn’, < står for ’vet mindre enn’ og = står for ’vet like mye som’.

⁶ Selvrefleksjonen i romanens tematiske linje behandles i kapittel 6.

⁷ Å referere til ’narrasjonen’ ville her være misvisende. Som jeg forsøker å vise i lesningen, er det her ikke først og fremst en narrativ situasjon som er på tale, altså et spørsmål om hvem som forteller, men et ”rent blikk” på bilder som nærmest står ut av romanens fortalte tid, som om de har en eksistens utenfor det lineære handlingsforløpet.

”Tilsynekomstens estetikk”. Den betydelige og nålevende tyske filosofen Martin Seel har noe man kan kalle en fenomenologisk orientering i sin bok *Aesthetics of appearing* (Seel 2005). Både Seels billedteori og hans generelle estetikk er egnet til å belyse *Det avbrutte bildet*. Seels begrep ’tilsynekomst’ er nyttig for å forstå måten fenomenene kommer til bevisstheten på, for Hanna i verden, og for leseren i teksten.

Et dobbeltperspektiv i fortellerstrukturen har vært påvist i Liv Køltzows romaner tidligere, blant annet av Unni Langås i *Historien om Eli*. Langås peker på at det indikeres en form for identifisering mellom hovedpersonen og fortellerinstansen, og at dette formtrekket er noe som også utnyttes tematisk (Langås 1999: 143). I en roman som i stor grad tematiserer kampen for å finne en egen identitet, kan dobbeltsubjektet og den fortellertekniske ”uklarheten” ses som et formmessig uttrykk for hovedpersonens tvil og ambivalens, en understreking av den vanskelige subjektiveringsprosessen hun gjennomlever (Langås 1999: 144).

I *Det avbrutte bildet*, som tematiserer kunsterfaringen og dennes betydning for livserfaringen, utnyttes dobbeltperspektivet i romanens form tematisk på en annen måte. I tillegg til at dobbeltperspektivet får konsekvenser for forståelsen av *tilsynekomster*, kan dobbeltperspektivets implikasjoner for romanens tematikk leses ut av et større perspektiv på teksten: Idet Hannas person i romanen gestalter *kunstneren* og *forfatteren*, samtidig som hun er en figur som opptrer i et kunstverk (en roman), eier hun en dobbelthet som gir henne en mobilitet oppover i romanens diegetiske nivåer.

Romanens prosjekt og forskningsstatus

Det avbrutte bildet er en roman som *viser* bilder i mange former – både bilder som knyttes til kunst, og bilder som knyttes til liv. Samtidig er det en roman som i utstrakt grad *tenker* om kunst og kunstens eksistensvilkår. Dette prosjektet er så vidtrekkende at romanen ikke bare kan leses som en poetikk, men også som en estetikk.

Dette skillet må klargjøres: Med muligheten for å lese romanen som en *poetikk* mener jeg at teksten bærer i seg et normativt utsagn om og samtidig en selvransakende holdning til hvordan litteratur blir til. Med muligheten for å lese teksten som en *estetikk* mener jeg at teksten arbeider med definisjonsspørsmålene om hva som er kunst, hva som

er skjønt, og hva som kjennetegner kunsterkjennelsen, og at den utforsker relasjonene mellom ulike kunstarter. Snarere enn et skille mellom ordkunst og billedkunst reflekterer begrepene poetikk versus estetikk her en nivåforskjell, der *estetikk* svarer til et overordnet nivå.

Poetikk-aspektet er ikke nytt i Liv Køltzows forfatterskap. Unni Langås peker på at utforskningen av språklige og formmessige vilkår går som en linje gjennom forfatterskapet, og at den blant annet manifesterer seg i en vedvarende metalitterær refleksjon (Langås 1999: 341). Hun trekker fram et sitat fra *Hvem har ditt ansikt* – ”Ingen slutt. Ikke noe ferdig bilde.” (Køltzow 1987: 252) – som peker mot forfatterskapets egen estetikk, der forfatterens strategi har vært å skape stadig nye bilder. Et aspekt ved denne vedvarende metalitterære refleksjonen som er blitt behandlet av forskningen, er forholdet mellom erindring og skrift, hvor skriften ”både framstår som en utilstrekkelig rekonstruksjon av erindringen, og som en mulig styrking av det erindrende subjektet” (Langås 1999: 341). I Køltzow-forskningen har det ofte vært det erindrende og skrivende *subjektet* analysen tar utgangspunkt i – hvordan ”skriften bidrar til erindringen og til å rekonstruere fortidige opplevelser og følelser” (Langås 1999: 342).

Ulstrup har i sin lesning plassert *Det avbrutte bildet* i hele forfatterskapets kontekst. Hun viser hvordan romanen beskriver en kvinne som i større grad enn hovedpersonene i Køltzows tidligere romaner har nådd fram til målet, vunnet friheten til å uttrykke seg (blant annet kunstnerisk), skaffet *a room of her own* som hun kan leve og arbeide i og ha som utkikkspost til verden, og også friheten til å forlate dette rommet til fordel for omstreifingen, reisingen og betraktningen som følger med. I en slik tolkning er kunsten og kunstnerisk aktivitet et mål fordi det er en måte individet fritt kan uttrykke seg på. Ulstrup viser hvordan Køltzows forfatterskap har tematisert motsetningen mellom dette målet og de praktiske (politisk eller personlig villete) hindre for at Køltzows kvinnelige romanskikkelser skulle kunne nå et slikt mål (Ulstrup 2005).

Psykoanalytisk litteraturteori har ofte vært benyttet som en teoretisk referanseramme i Køltzow-forskningen. Dette gjelder både for behandlingen av den nevnte metalitterære refleksjonen, idet det som betones er forholdet mellom psyke/erindring og skrift, og for andre retninger forskningen har tatt. Oppsummerende kan man si at Køltzow-forskningen har fulgt to hovedretninger: Den ene betoner Liv

Køltzows språklige modernisme, og den andre linjen har forfulgt kvinneperspektivet i hennes romaner⁸. Det psykoanalytiske perspektivet har åpenbart vært fruktbart i møtet med Køltzows romaner, hvor det indre livet og dets mangfold og flertydighet alltid har stått sentralt, noe som blant annet blir tydelig ved den utstrakte bruken av indre monolog i flere av romanene.

Behandlingen av Liv Køltzows modernisme har til en viss grad tatt form av en diskusjon omkring motsetningen mellom språklig modernisme og formmessig realisme i hennes tekster (Langås 1999: 7). Dette er en motsetning som også fanger opp i seg det jeg ser som en spesielt viktig tematikk i *Det avbrutte bildet*, nemlig det ambivalente forholdet mellom kunst og virkelighet. Liv Køltzow har selv gitt uttrykk for det hun opplever som en varig konflikt eller ambivalens i hennes kunstneriske praksis: ”Jeg opplevde det formfullendte ved kunsten som et fenomen som var virkeligheten totalt fremmed,” skriver hun i et essay om sitt eget forfatterskap og om den siste romanen (Køltzow 2004: 102). Det Køltzow referer til som ”det formfullendte ved kunsten” samsvarer med det som er blitt betegnet som hennes realisme i fortellerstrukturen: fortellingenes bruk av sammenfatninger og reduksjoner, resonnementer og synteser som bidrar til å løfte meningen i begivenhetene opp til et høyere plan. Til forskjell fra dette er livet fra subjektets eget perspektiv aldri en lineær bevegelse, virkeligheten kan ikke sammenfattes på en enhetlig måte, men er snarere uensartet og mangetydig. Det som betegnes som Køltzows modernistiske språk, er egnet til å ivareta disse aspektene, mens den realistiske fortellerstrukturen ikke i samme grad yter virkeligheten (og psykens forhold til den) rettferdighet. Køltzow skriver at hun har forsøkt å opponere mot denne kunstens usannferdige formfullendthet ”ved å nekte å løfte det livet jeg skrev om opp på et høyere plan” – men ikke riktig greid å unnslippe litteraturens forsonende virkemidler – fordi hennes ”tilbakevendende glede over former, farger, over ’skjønnhet’, har satt begrensninger for dette prosjektet” (Køltzow 2004: 102).

⁸ Jeg tillater meg denne sammenfatningen til tross for at den knapt yter et forskningsarbeid som Langås’ avhandling rettferdighet.

Fenomenene Liv Køltzow her trekker inn – former, farger, skjønnhet – er viktige stikkord for denne oppgaven, hvor verken utforskningen av psykologiske aspekter eller formdiskusjoner rundt begreper om modernisme og realisme står i fokus.

Kan man tenke seg en diskusjon omkring språkets og skriftens forhold til virkeligheten som går fri av de ”rent psykologiske” perspektivene? Kanskje, hvis det i dikotomien liv/kunst er kunsten som betones framfor livet. Er det én ting som skiller *Det avbrutte bildet* ut fra resten av Liv Køltzows forfatterskap, så kan det være nettopp en slik betoning. Den grunnleggende og overgripende behandlingen av kunsten som sådan gjør at denne romanen har et tydeligere estetikkprosjekt der flere av de tidligere romanene har et tydelig poetikkprosjekt. I møte med en så stor og ideell størrelse som kunsten blir det psykologiske aspektet underordnet et videre erkjennelsesteoretisk perspektiv: Det er ikke det indre livet til hovedpersonen Hanna, situert i akkurat sitt spesifikke liv, som er det vesentligste. Det vesentlige i dette møtet med kunsten er kanskje igjen livet som sådan.

Slik motsetningene og paradoksene har vært grunnleggende gjennom Køltzows forfatterskap, er dette også en roman full av paradokser. Det kanskje største paradokset er at viljen til ambivalens er paret med viljen til enhet. På den ene siden får ting forbli åpne, mangetydige, selvmotsigende. På den annen side finnes drift mot en harmonisk enhet. I *kunstverket* som størrelse, innrammet og enhetlig, men mangetydig og overskridende, gjenfinner vi dette paradokset. I *Det avbrutte bildet* foregår et arbeid for å få kunsten og dens tilsynelatende formfullendthet, og livet og dets tilsynelatende uendelige mangfold og omskiftelighet, til å møtes, ved å vise hvordan de to smitter over på hverandre. I denne oppgaven gjør jeg noen forsøk på å avdekke de strukturene og mekanismene som tillater en slik bevegelse eller utveksling mellom størrelsene kunst og liv.

Teoretisk ramme

Jeg har valgt fenomenologien som den viktigste teoretiske referanserammen i min behandling av Liv Køltzows roman. I sin hovedoppgave om *Det avbrutte bildet* beskriver Marit Dankertsen Ulstrup innledningsvis Køltzows første novellesamling, og skriver i en setning om fortellerskikkelsen i novellen ”Øyet i treet” at hun *nærmer seg omgivelsene fenomenologisk* (Ulstrup 2005: 12–13). Liv Køltow selv nevner i et essay at hun blant

annet nylig hadde lest Husserl da hun satte seg til å skrive sin første novellesamling (Køltzow 2004: 90). Andre direkte referanser til fenomenologiske perspektiver har jeg ikke funnet i kjente forskningsarbeider om Liv Køltzow.

Fenomenologien er en filosofisk disiplin som utforsker bevissthetens strukturer med utgangspunkt i et førstepersonsperspektiv⁹. Fenomenologien søker å forstå det essensielle ved bevisstheten (Phenomenology 2007). Og bevissthetens grunnleggende egenskap er dens intensjonalitet: Enhver erfaring eller tanke er rettet mot et objekt, og er en erfaring av eller en tanke om objektet. Objektene er fenomener for bevisstheten; fenomener er tingenes tilsynekomst eller framtrøden for bevisstheten, og er dermed identiske med den meningen eller det innholdet tingene har (i vår erfaring) (Smith 2003).

Generelt utforsker fenomenologien persepsjonen, og man kan også føye til ”andre typer” erfaring som i likhet med persepsjonen er intensjonell: tanker, minner, imaginasjon, emosjon, kroppslig bevissthet, kroppslige handlinger og sosiale handlinger, inkludert de lingvistiske (Smith 2003). Begrepet om intensjonalitet er innført av den som kan kalles fenomenologiens grunnlegger (Føllesdal 1993: 168), Edmund Husserl. Han står også bak begrepet om ’den levde kroppen’ (i motsetning til ’den fysiske kroppen’), som Maurice Merleau-Ponty tar utgangspunkt i (Smith 2003).

Persepsjonen er et hovedanliggende også for Frankrikes betydeligste fenomenolog, Maurice Merleau-Ponty, i hans essay *Øyet og ånden*. Mest kjent er Merleau-Ponty kanskje for sitt store verk *Phénoménologie de la perception*, der han betoner kroppens og sansningens betydning for menneskets måte å være i verden på. Allerede her spiller estetiske spørsmål en stor rolle. I essayet *Øyet og ånden* (*L’œil et l’esprit*) drøfter han vårt syn og dermed vår tilgang til den synlige verden. Han hevder at malerkunsten, i sin skildring av det synlige, kan åpenbare det usynlige, og henviser til kunstnere som Cézanne. Jeg lar denne lille boken, *Øyet og ånden*, være en viktig nøkkel til min lesning av *Det avbrutte bildet*.

⁹ Jeg skal ikke gi noen fullstendig definisjon av begrepet ’fenomenologi’. Det ville blant annet innebære å klargjøre skillet mellom bruken av begrepet som navnet på en filosofisk disiplin, kontrastert mot for eksempel ontologi, epistemologi, logikk og etikk (Smith 2003), bruken av begrepet som benevnelsen for en filosofisk bevegelse fra 1900-tallet (Phenomenology 2007), og en løsere bruk av begrepet som har fått feste i engelskspråklig filosofi. Jeg vil likevel tro at min bruk av begrepet faller sammen med den sistnevnte, noe løsere definisjonen, samtidig som det er Maurice Merleau-Pontys fenomenologi som er min hovedreferanse i denne oppgaven.

Merleau-Ponty lar maleren inkarnere den form for *syn* som åpner for verden på en måte som verken de empiriske eller de rasjonalistiske vitenskaper kan. De vitenskaper som forutsetter et skille mellom sjel og legeme, mellom indre og ytre, forsøker å se med *ånden*. Maleren ser med *øyet*, og det er et syn som bygger en bro mellom det indre og det ytre; ja, som ikke kjenner noen atskillelse mellom det indre og det ytre, mellom kroppen og verden den inngår i. Samtidig er det et syn som ser ”hvordan tingene blir til ting, og verden blir til verden” (Merleau-Ponty 2000: 60).

Det fenomenologiske synet (eller blikket) er et syn som vil være forutsetningsløst og se verden i dens første tilsynekomst, og som istedenfor å tilstrebe et ”overblikk” over verden erkjenner å ha sitt synspunkt midt i den – som ser verden innenfra (Tin 2000: 88). Fenomenologiske perspektiver kan sies å være sterkt til stede i Køltzows novelle ”Øyet i treet”. Samtidig er det en vesentlig forskjell mellom det beskyttede betrakterperspektivet i denne novellen og hovedpersonen Hannas perspektiv i *Det avbrutte bildet* – et perspektiv som i mye større grad tar inn over seg og erfarer verdens motsetninger¹⁰. Novellen konstitueres av et blikk som tar inn fenomenene. Romanen konstitueres av et blikk som i større grad også våger å møte andre blikk – på en måte som fanger opp fenomenologiens overskridelse av subjekt–objekt-dikotomien.

Sammenhengen jeg forutsetter mellom Merleau-Pontys maler og romanens hovedperson Hanna, som er forfatter og ikke maler, krever en begrunnelse. Merleau-Pontys maler er ”ubestridelig suveren i sin fortolkning av verden som han foretar uten noen annen ’teknikk’ enn den hans øyne og hender tilegner seg ved uopphørlig å se og male; utrettelig i sin bestrebelse for å fravriste verden *lerreter* ...” (Merleau-Ponty 2000: 14): I min oppfatning er dette en ganske dekkende beskrivelse av den virksomheten Hanna, i kombinasjon med romanens forteller, bedriver i verden; for måten blikket til Hanna følger fenomenene i hennes livsverden på og finner bilder fulle av betydning – bilder som i neste omgang nedtegnes i romanen.

I *Det avbrutte bildet*, som i Merleau-Pontys fenomenologi, kan livsanskuelsen og erkjennelsen av verden falle sammen med blikket på kunstverket: Romanens hovedperson er en kunstner, og i ett perspektiv på henne og romanen er derfor en estetisk

¹⁰ Jeg vender tilbake til denne komparative lesningen i oppgavens kapittel 5, men det er ingen fullstendig lesning av novellen jeg begir meg ut på.

erfaring det samme som en grunnleggende erfaring. Men romanen rommer andre perspektiver, blant annet det perspektivet som projiserer et *skille* mellom estetisk og annen erfaring.

Øyet og ånden kan ikke i streng forstand kalles et verk om estetikk¹¹. Likevel er det min hovedinnfallsport til den estetiske diskusjonen i *Det avbrutte bildet*. Jeg opplever Merleau-Pontys fenomenologiske tilnærming til verden, eksistensen og kunsten/det estetiske som sammenfallende med de ontologiske, eksistensielle og estetiske utsagn i *Det avbrutte bildet*. Det henger nettopp sammen med at en estetikk som postulerer et skille mellom kunsterfaring og annen erfaring, ikke passer sammen med denne romanen. Når verden er noe som oppstår i sin tilsynekomst, når sansenes og øyets møte med verden som bilder faller sammen med den sanne erkjennelsen av verden, er det ikke lenger mulig å skille kunst fra liv eller sansning fra annen erkjennelse. Også i romanen vil jeg hevde at de tilsynelatende motstridende forholdene mellom liv og kunst, væren og tilsynekomst, bilder og blikk, erkjennelse og estetikk, faller sammen og utgjør en tematisk enhet – som kanskje gir kunsten et slags primat over livet, men som også favner livet.

Verden kommer ikke til maleren som en forestilling, skriver Merleau-Ponty. ”Det er snarere maleren som kommer til verden i tingene, som ved en konsentrasjon av det synlige, som gjennom det synliges til-syne-komst” (Merleau-Ponty 2000: 60). Nettopp slik er det i *Det avbrutte bildet*, der verdens og kunstens sfærer stadig beveges i retning av hverandre, blant annet ved romanens innebygde metarefleksjon, som inviterer leserene til å se på Hannas liv som kunst. Romanen reiser spørsmålene om det er verden som bringes til Hanna gjennom kunsten, om det er kunsten som bringes til Hanna gjennom verden, eller om det er Hanna som bringer leseren et kunstverk som lar oss se vår egen verden bli til.

Der romanen fastholder sin ambivalens og retten til skiftende perspektiver i forhold til de spørsmål den reiser, kan analysen av den tilstrebe en form for helhetlig blikk. Men det må være et åpent blikk. Livets forhold til kunsten er motsetningsfylt.

¹¹ Da sikter jeg til at kunsterkjennelsen eller kunsterfaringen på et vis er sekundært; det er erkjennelsen og erfaringen av verden som sådan som er Merleau-Pontys utgangspunkt. Men på et annet vis kan man hevde at det er motsatt: det er nettopp maleren som kan se verden bli til.

Kanskje er jeg i fenomenologien på jakt etter noe som kan, om ikke forsone, så kanskje favne motsetningene.

Oppgavens prosjekt

Kan man snakke om en fenomenologisk litterær *form*? Hvor gjenfinnes fenomenologiske perspektiver i Koltzows stilistikk, i setningers, avsnitts og kapitlers oppbygning?

Hvordan samsvarer det fenomenologiske perspektivet med romanens behandling av sentrale motiver som tid og rom? Jeg søker svaret på disse spørsmålene til dels ved hjelp av nærlesning. Men jeg søker også svarene ved å involvere perspektiver utenfor romanen.

Det å lese romanen sammen med og opp mot andre filosofiske tilnærminger til estetikk oppleves som fruktbart: å la romanen belyse en estetikkfilosofisk problemstilling et sted, og å la en filosofisk teori besvare et av romanens spørsmål et annet sted. To år etter utgivelsen av *Det avbrutte bildet* utgav Liv Koltzow en essaysamling hvor hun diskuterer sin litterære metode. Essaysamlingens sammenfall med romanens poetikkprosjekt gjør det nærliggende å trekke inn enkelte momenter fra essaysamlingen for å belyse romanen.

Å i tillegg kunne lese boken som et generelt (og samtidig et selvrefleksivt) utsagn om estetikk forutsetter en viss kompatibilitet mellom de ulike kunstartene – det må være mulig å sammenlikne en roman med for eksempel et maleri. Noe selvsagt eller uproblematisk forhold mellom de billedskapende kunstformene litteratur og billedkunst presenterer romanen imidlertid ikke. Tvert imot er dette utgangspunktet for en av romanens store diskusjoner.

Oppgaven tar opp denne diskusjonen, samt flere andre diskusjoner som reises av romanen. Som nevnt er dette en roman som ikke bare viser, men også tenker.

Utfordringen i møtet med en slik tekst er å velge en måte å forholde seg til tekstens tanker på; å finne en analysemetode for en tekst som i så stor grad *diskuterer* sin egen

tematikk¹². Hvilke innsikter er det jeg leser *ut av* teksten – og hvilke leser jeg rett og slett *i* teksten?

Som kunstnerisk uttrykk eier romanen kraften til å framstille sine objekter og problemstillinger i paradoksets form; i et mangfold som er internt både konsistent og selvmotsigende – og i neste omgang å diskutere og forhandle om disse mangfoldige framstillingene. Gitt at virkeligheten er uendelig og uensartet, blir romanens framstillinger – av virkelige fenomener, av verden, av kunsten – både klokere og sannere enn det diskusjonen omkring de samme begrepene og fenomenene har mulighet til å bli i den ikke-poetiske, ikke-paradoksale formen til en oppgave som denne. Det synes derfor nødvendig å tenke *med* romanen framfor å tenke *om* den; romanen inngår, kan man si, som én av to aktører i denne lesningen av *Det avbrutte bildet*. De færreste av diskusjonene i oppgaven er reist uten støtte fra romanens egne tankekonstruksjoner – og oppgaven bringer kanskje ikke engang så mange nye argumenter? En diskusjon omkring kunsterfaringen med utgangspunkt i *Det avbrutte bildet* står konstant i fare for å parafrasere noen av romanens mange og ulike utsagn. Men en av intensjonene med denne oppgaven er også nettopp å få romanens utsagn om estetikk opp i dagen.

Oppgaven er strukturert som en tematisk lesning, og tar utgangspunkt i seks sentrale størrelser i romanens tematikk: *bildet*, *rammen*, *vandringen*, *forsvinningen*, *møtet* og *blikket*. Kapitlene bygger på hverandre og foretar også en sirkulær bevegelse idet det første kapitlets tema, *bildet*, og det siste kapitlets tema, *blikket*, møtes i en slags speiling. Merleau-Pontys fenomenologi får også en speilvendt behandling ved at den introduseres som et estetisk perspektiv i det første kapitlet og først i det siste kapitlet er framme ved sitt egentlige utgangspunkt som en filosofi om persepsjon.

Etter denne innledende redegjørelsen for noen av romanens og oppgavens premisser, gjenstår det nå å *se* på tekstens fenomener, slik de kommer fram gjennom bilder og ord – som betyr, og som synes. Motivasjonen også for denne teksten er det Liv Køltzow gjenfinner i litteraturen som *gleden over det sette*.

¹² Liv Køltzow skriver selv at hun tenkte på ”en roman som åpent drøftet fortellerkunstens problemer, jeg hadde i flere år hatt lyst til dette, til helt åpent å stille spørsmålstegn ved muligheten av å berette, av å male, av å uttrykke seg” (Køltzow 2004: 118).

Kapittel 1: Bildet

med bilder som med alt annet i verden hadde hun det på samme måten, alt utstrålte ulike grader av mening og skjønnhet (s 35)

Romanfiguren Hanna er omgitt av bilder. Hun oppsøker bilder i kunstmuseer eller nyter dem når hun betrakter kveldshimmelen, hun bruker bilder i sitt arbeid som kunstner og har møtt dem med begjærighet og i fortrolighet som ung pike. Forholdet hennes til bilder er intenst og vekslende, de er noe hun ”ofte hadde vært skuffet over og skeptisk til, men som hun like ofte hadde vært tiltrukket og forført av” (s 144). I romanens åpning og handlingens begynnelse oppdager Hanna at hennes interesse for bilder glimter til på en ny måte. Hun leier seg et atelier – kanskje vil hun gjøre et forsøk på å male et bilde selv.

Bilder opptrer i romanen på mange plan: som ting Hannas blikk faller på i rommet hun beveger seg i, som metaforer og symboler, som malerier som beskrives. Noen bilder er det fristende som leser å gi en litterær tolkning, andre tolkes av Hanna, andre igjen ser ikke ut til å be om noen fortolkning i det hele tatt – de vil bare sees. Bilder opptrer på romanens nåtidsplan og fortidsplan, for Hannas blikk og for hennes indre øye.

Våren som livsverden

Av alt som beskrives visuelt i teksten, er bildet av våren kanskje det som kommer klarest til syne – i farger og former og i metaforiske betydninger. I dette kapittelet lar jeg våren være et bilde på romanens bilder, som noe som kan eksemplifisere måten også andre bilder framtrer og fungerer på.

Det store bildet av våren er ikke bare ett bilde; det trer fram ved mange små og større bilder, noen bilder som er knyttet til hverandre, andre som står for seg selv og oppleves som selvstendige. Den er på den ene siden en hel billedkrets, og på den andre siden en metafor for tilstanden Hanna befinner seg i, hennes ”vårlige, diffuse

forventninger, kanskje fylt av et lite håp om at noe snart ville bli annerledes” (s 7–8). En annen måte å se det på er at våren er Hannas livsverden, stedet der verden kommer til henne og byr fram sine fenomener for hennes blikk og erkjennelse. Og alle fenomener blir igjen til bilder, noe hun gir en viss estetisk bedømmelse: ”overflate, overflate! – ting og menneskers farger og former! Slik var hun for tiden, hun betraktet ting og menneskers overflate med et kritisk eller anerkjennende blikk” (s 20).

De bildene våren leverer Hanna, er ofte bilder av blomster – som står og skinner i veikanten, i kontrast til Hanna som haster forbi:

Straks før hun var hjemme fikk hun øye på nyutsprungne klaser av gule krokus i sørveggen foran et nabohus! De skinnende kronbladene som omkranset de luftige, melisaktige støvdragerne, hadde åpnet seg mot solen, blomstene lyste fosforaktig og var like gjennomtrukket og dynket av gulfarge som det monokrome bildet til Mona i sin overgivne rødfarge, krokusene utfoldet seg frydefulle i det gråbrune landskapet, en soloprestasjon, et ugjenkallelig budskap om vår [...] (s 119)

Til tross for den nevnte kontrasten til Hannas bevegelser er ikke blomstene noe statisk eller endimensjonalt. De har en distinkt livaktighet, en eksistens som oppleves som selvstendig i forhold til Hannas, er en ”soloprestasjon”, samtidig som det er nettopp for hennes blikk de synes og framtrer.

Teksten i romanen er bestandig på sitt mest intense der visuelle bilder dukker opp, der de beskrives med et udiskutabelt nærvær. Hva sikter jeg til når jeg viser til tekstens *visuelle bilder*? I det siterte avsnittet økes intensiteten ved utropstegnet etter den første setningen, og følges opp med en rikdom i metaforikken, en liten billedkaskade: Her er sentrallyriske klisjeer – kronbladene som ”hadde åpnet seg mot solen” – her er similen med det monokrome maleriet, som trekker bildet av det naturskjønne over til kunstsfæren, her er fargearbeidet som lar det knallgule modnes til knallrødt, her er den innebyggede tolkingen av bildet, som altså er et *budskap* om vår – men først og fremst skriver intensiteten i avsnittet seg fra det blendende lyset og fargesterkheden som inkarnerer selve *synligheten* i bildet. Det er en form for inkarnasjon som gjenfinnes i et av Maurice Merleau-Pontys utsagn i *Øyet og ånden*: ”Verdens kjød stråler ut fra seg selv.” (Merleau-Ponty 2000: 71)

Bildet nærmest springer ut av Hannas verden, står der og er i seg selv, som om det ikke har noen sammenheng med resten av Hannas livs realiteter, på en måte som kanskje peker mot autonomiestetikkens forestilling om det autonome kunstverket. Samtidig likner dette blomsterbedet, slik det oppstår i Hannas blikk og slik det oppstår i teksten, et av fenomenologiens fenomener.

Hannas livsverden er *full* av fenomener, som kommer til henne i en tilsynelatende uavbrutt strøm – slik også teksten er en mer eller mindre sammenhengende rekke av tegn, ord og setninger. Likevel er det noe som gjør at fenomenene skiller seg fra hverandre for Hannas blikk, noe som gjør at det går an å snakke om 'et bilde' i teksten. I avsnittet nedenfor blir atelieret Hanna leier skildret i detalj, fullt som det er av bilder og gjenstander. Av alle fenomenene som skildres slik de viser seg for Hannas blikk, er det én setning, én gjenstand som etter min mening skiller seg ut, og i større grad enn de andre tingene kan betegnes som et bilde, noe som har en visualitet kombinert med en selvstendighet:

Bilder, bilder og redskaper! Bilder med blindrammen vendt ut i tykke stabler, bilder stående på gulvet med billedflaten vendt mot tilskueren, ferdige, halvferdige, bilder hengende på veggene; rommet besto av en skog av ting, hun observerte flere vegghyller med en uoverskuelig trengsel av pensler i bokser og spann, blikket hennes feide over esker, boller og små fat med gjenstander i, skraper, kniver, skrujern, hun festet seg ved et bord med et bølgende fjell av bulkete malingtuber og fregnede paletter, på gulvet lå bunker av murstein, finérplater, flak med linoleum, kjemperuller med papir.

Et høyt, lyst, nytt skuffeskap til grafiske blad. Et vakkert gammelt blomsterglass med nakne kvister i. Flere hermetikkglass inneholdt små, bleke dyreskjeletter [...] (s 10)

”Et vakkert gammel blomsterglass med nakne kvister i.” Setningen har en billedmessighet, en visualitet, som er vanskelig å forklare. Hvorfor synes jeg setningen skiller seg ut og blir et bilde? Kanskje er det det at to punktum rammer det inn. Kanskje er det måten det blir en kontrast til de ”faktiske” bildene på, disse maleriene som står plassert rundt om i atelieret, med billedflaten vendt inn eller ut, ferdige eller halvferdige – bilder som til tross for sin status som kunst i dette avsnittet først og fremst framstår som objekter, ikke bilder. Kanskje er det rett og slett det at det vakre blomsterglasset med kvister i ikke har noen annen funksjon i atelieret enn å være vakkert – en funksjon som forplanter seg til tekstavsnittet og gjør setningen til en vakker setning.

Den friheten fra nyttehensyn og fra andre funksjoner enn den rent estetiske som blomsterglasset besitter, trekker veksler på autonomiestetikken forestilling om kunstverket. Referansen til denne estetiske diskursen er tydelig inkorporert på romanens begrepsplan, romanens overgripende samtale om kunst. Kants idé om det interesseløse behag, som autonomiestikken bygger på, er for eksempel en tydelig referanse i avsnittet der Hanna hører et tilfeldig stykke musikk og fylles av et velvære som ikke retter seg mot noen, ”bølger av ømhet rettet mot ingen” (s 9).

Samtidig er det autonome preget noe som på et vis gjelder alt det jeg betegner som visuelle bilder i teksten – ikke bare dette blomsterglasset som så tydelig har fått en frihet fra nyttefunksjoner. Det autonome, eller selvstendige, gjenfinnes i fenomenologiens forståelse av de enkelte fenomener som bevissthets og sansene retter seg mot og griper etter – og for Merleau-Ponty spesielt ved hjelp av øyet.

Bildenes nedfelling i diktning

Den fenomenologiske formen jeg finner i romanen står ikke bare i samsvar med måten Hanna erfarer virkeligheten på, i bilder og i synlige fenomener, eller med måten man kan erfare kunsten på, som autonome kunstverker. Den fenomenologiske formen står også i samsvar med måten kunst *skapes* på – slik romanen reflekterer sin egen nedfelling av bilder og synlighet i språk.

De siterte avsnittene ovenfor eksemplifiserer hvordan det er en utpreget synlig verden Hanna lever i. Den verden Hanna ser omkring seg, utgjør en stor del av romanens tekst¹³, som om romanens verden oppstår i hennes blikk. Merleau-Ponty omtaler malerens blikk som et sted der verden fødes og blir til¹⁴. Gjennom sitt spesielle, skapende blikk har maleren en spesiell tilgang på verden og Væren – og gjennom malerens kunstverker kan også andre se verdens tilblivelse. ”Øyet ser verden, både det verden mangler for å være maleri, og det maleriet mangler for å være seg selv, og den fargen på paletten som maleriet venter på.” (Merleau-Ponty 2000: 23)

¹³ Mer nøyaktig den delen eller det planet jeg kaller romanens visuelle plan.

¹⁴ I oppgavens introduksjon har jeg argumentert for at det går an å trekke en parallell mellom Merleau-Pontys maler og kunsteren/forfatteren Hanna i *Det avbrutte bildet*.

Verdens tilsynekomst i kunstnerens øye er noe Liv Køltzow selv har beskrevet i sine essays. Hun har sett på forfatteren Gunnar Larsens uvanlige evne til å gjøre ting og steder synlige; sanseevnen, gleden over det *en ser*, (Køltzow 2004: 15–16) hvordan han begynner med en kjærlighet til fenomenene slik de kommer til syne: ”kjærligheten til steder, ting, til menneskenes omgivelser – trær, hus, naturen, dagen, været”. I neste omgang gjenkjenner Køltzow forfatterens umiddelbare ønske om bruke denne sansegleden til ”å *gjenskape* virkeligheten – om å gripe fatt i et øyeblikk og gjøre det levende igjen” (Køltzow 2004: 17). Køltzow har også skrevet et essay om arbeidet med sin første novellesamling, og beskriver opphavet til denne første skrivehandlingen som det å kaste et slags blikk på et indre bilde: Å betrakte, utforske landskapet eller bildet, og beskrive det som fantes der. ”[J]eg grep ut etter det med en fornemmelse av at dette enten var en drøm eller et minne.” (Køltzow 2004: 91) ”Dette bildet, halvt minne, halvt drøm ville si meg noe, det hadde et innhold som ville frem.” (Køltzow 2004: 91)

Det avbrutte bildets hovedperson kan ses som en kvinne som erfarer verden – og hun kan ses som en skapende kunstner. Når Hanna erfarer verden i bilder, gir det henne mulighet til å skape nye bilder. Husserls intensjonalitetsprinsipp, ideen om at bevisstheten alltid griper etter en helhet fordi den forventer en mening, gjenfinner jeg i måten Hannas blikk fungerer på. Hannas blikk griper etter bilder, slik Merleau-Ponty skriver at synet har en synskhet og vet hva det griper etter (Merleau-Ponty 2000: 16).

Når forfatteren Hanna arbeider, er det som om hun leter etter og gjengir en mening som allerede er der – som om hun må ”fravriste verden lærerter”:

Den kunne forsvinne hvert øyeblikk – hun hadde grepet fastere om blyanten – det hadde vært som å strekke seg ut etter solskinnet og forsøke å holde på det på dager med halvsyket vær, når solen stakk frem i kortere glimt for så å forsvinne [...] (s 85–86)

Hannas metafor om at det å skrive er som å forsøke å holde på solskinnet, likner på Liv Køltzows beskrivelse av det å skrive sin første novelle – det var ”som å ha et ord på tungen og være redd for å miste det – og jeg grep ut etter det, enten det var et rent hukommelsesbilde, en drøm jeg nylig hadde drømt, eller bare noe jeg nettopp hadde fantasert frem” (Køltzow 2004: 91).

Det er som om meningen ligger der, nedlagt i virkeligheten – som om det å se verden i bilder er en livsanskuelse som både forutsetter og skaper mening, i kunst som i liv. ”Jeg forstod at minnet [...] var svangert med et bestemt innhold, at det som gjensto var å [...] gripe det før det forsvant [...]” (Køltzow 2004: 92). Og bildene som finnes i virkelighetens fenomener, omsettes av kunstneren i nye bilder – ”hendelsene har én mening mens de utspiller seg, mens det diktes en ny mening inn i dem straks de nedtegnes” (Køltzow 2004: 92). Bilder akkumuleres, de forklares ikke.

Tilsynekomstens estetikk

I mange av bildene som har en tydelig visualitet, pågår en forhandling om deres status som henholdsvis kunst eller virkelighet, på grunn av en glidende overgang mellom bilder av kunstverk, bilder av andre typer gjenstander og bilder av natur:

Ett bilde. Hvilket?

Kaffekrus mellom hendene. Et glimt av lyseblått gjennom et skydekke som stadig var litt vinterlig. De flate skylagene med en struktur som grå fløyel lå over hverandre på flere kryssende nivåer og dekket nesten hele himmelen, men ett sted var de altså brutt opp i et hull som var omgitt av et tilløp til sommerlige makrellskyer; den blå revnen var perlemorsaktig i kantene. Kaffekruset var gråhvitt med blå ornamenter, fargene imiterte himmelen, her satt hun og så på enda en gjenstand som noen hadde skapt i et kort øyeblikks inspirasjon, ikke hun selv, men en ukjent keramiker, som kanskje nettopp hadde arbeidet med himmelfargene. (s 21)

Det estetiske preget er udiskutabelt, både i bildet av kaffekruset og i bildet av himmelen med skyformasjonene. Diskusjonen jeg mener dette avsnittet reiser omkring hva som fortjener status som et estetisk objekt, finner sted på tekstens begrepsplan, utenfor selve bildet. Ja, heller enn å reise diskusjonen, er det vel riktig å si at teksten referer til diskusjonen, slik den allerede eksisterer i en overgripende diskurs om estetikk.

Noen ganger i romanteksten er det slik at kunstens bilder plasseres over virkelighetens bilder på en estetisk rangorden. Van der Goes' triptyk har en evig gyldighet som for Hanna i dette øyeblikket ser ut til å utkonkurrere den forgjengelige virkelighetens bilder:

[...] steingodsvasen med den røde liljen og med en hvit og blå iris, og [...] vannglasset med de blå akeleiene i, et vannglass som hadde samme fasong som hennes barndoms vannglass, en vase som lignet barndommens vase, begge med blomsterarter i som ikke hadde forandret seg det minste gjennom det lange tidsrommet som var gått siden de ble malt. (s 232)

Men et annet sted i teksten vender Hanna bokstavelig talt ryggen til et abstrakt maleri på veggen, og velger seg heller et bilde av vår i vinduet – igjen for å se disse blomstene som står og skinner og lyser:

[...] nå betraktet hun det igjen: Det lignet plutselig på alle de andre mørke visjonene hun hadde sett fremstilt på et lerret. Hun vendte ryggen til det og gikk bort til vinduet. Lys vårettermiddag. Hvite solstreif falt gjennom den gjengrodd hagen som nå var full av løkblomster. Sneklommer, krokus og scilla blomstret i store tepper rundt de gamle trestammene, de hvite, lilla, blå og gule fargefeltene gled over i hverandre og ble småspraglede i overgangen fra den ene fargen til den andre [...] (s 182–183)

Det er ofte en påfallende likhet mellom de bildene som har en kunstnerisk referanse, og bildene fra virkeligheten som kommer til syne for Hannas blikk. I teksten gjenoppstår alle bildene som litterære bilder – også her med en påfallende visualitet, overflate. Står disse bildene for seg selv, som ren overflate, eller representerer de noe annet? Kan de *litterære* bildene være ren presentasjon, ren synlighet?

Hos Merleau-Ponty er ikke maleriet noen form for representasjon; det er snarere en presentasjon som finner sted i et bilde, som er det synlige som sådan, et innblikk i Væren: ”I det øyeblikket viser det seg et synlig av annen grad, en kjødelig essens eller et ikon av det første synlige. Ingen svekket kopi, ikke noe synsbedrag, ikke en annen *ting*.” (Merleau-Ponty 2000: 19) ”Jeg betrakter det ikke slik man betrakter en ting, jeg fastholder det ikke på dets sted, blikket mitt streifer omkring i det som i Værens stråleglans, jeg ser det ikke så meget som jeg ser utfra det eller sammen med det.” (Merleau-Ponty 2000: 21) Merleau-Pontys filosofi unndrar seg vante kategorier og dikotomier; det nytter ikke å plassere kunsten innenfor den ene eller den andre båsen:

Essens og eksistens, imaginært og virkelig, synlig og usynlig: Malerkunsten blander sammen alle våre kategorier når den folder ut sitt drømmerike av kjødelige essenser, av virksomme likheter, av stumme betydninger. (Merleau-Ponty 2000: 32)

Filosofen Martin Seel tar i sin estetikk utgangspunkt i begrepet om *tilsynekomst*. Estetisk erfaring er for ham ikke en formidler av en høyere realitet, men snarere en dimensjon av virkeligheten som vi blir delaktige i idet vi retter oppmerksomheten mot dens tilsynekomst (Larsen 2006: 10). Denne forståelsen av den estetiske erfaringen oppfatter jeg som sammenfallende med Hannas estetiske praksis, der hun opplever at bilder kommer til syne overalt i hennes umiddelbare nærhet – enten det er i gatene eller i galleriene.

Seel har utarbeidet en billedteori for billedkunst som det er fristende å bruke på romanens litterære bilder. En billedteori må ta utgangspunkt i bilder som presenterer, ikke bilder som representerer, skriver han (Seel 2005: 170). ”In all pictorial representation, the elementary pictorial presentation is always included. This is the case because all pictures present something on their surface.” (Seel 2005: 172) Har også de litterære bildene en ”overflate”? Seel skriver:

A visual object becomes a picture precisely when it becomes a sign of what occurs on its surface. A visual object becomes a picture precisely when its surface is *grasped* by its beholders as a sign of what appears on it. (Seel 2005: 178)

Mange av bildene som dukker opp i romanen, spesielt de mange blomstene Hanna ser, gir inntrykk av å være der først og fremst i kraft av å være *synlige* – i kraft av å ha farger, former og en bestemt evne til å fange opp lyset. De er der som overflate, og deres ikke-referensialitet og ikke-representative status for Hanna understrekes: Bildene kommer uforvarende på henne, uten å ta hensyn til tilstanden hun befinner seg i. Kan de likevel forstås – eller kan de bare ses? Presenterer de, eller representerer de?

Her kan man ta nok en avstikker til Martin Seels tilsynekomst-estetikk for å klargjøre problemstillingen. Seel registrerer at en forståelsesfilosofi som hermeneutikken anklages for å komme til kort i møtet med kunstverk og estetiske erfaringer generelt. I henhold til andre estetiske teorier skal ikke kunstverk *forstås* – som dette sitatet fra Adornos *Estetisk teori* eksemplifiserer: ”Kunstverk kan ikke begripes av estetikken som hermenutiske objekter; det som bør begripes på det nåværende nivå, er deres ubegripelighet.” (Seel 2006: 21–22)

En annen innvending mot hermeneutikken som estetikk er at det er umulig å forstå de tilfeldige estetiske opplevelser som frambringes av naturen. ”’Blomster,’ sier Kant i § 16 i *Kritikk av dømmekraften*, ’er frie naturskjønnheter.’” (Seel 2005: 23).

Seel erkjenner at erfaringen av det naturskjønne betyr et velkomment fritak fra begripelige forhold: ”Variasjonen og rikdommen i naturens tilsynekomst skyldes ingen hensikt, ingen stil eller iscenesettelse; forestillingen om den bærer oss langt utover den forvaltede og tydede verden.” (Seel 2006: 23) Likevel mener Seel at hermeneutikken kan behandle hele det estetiske feltet når den er knyttet til en klarsynt fenomenologi. Bildet refererer til sin egen tilsynekomst, som er den estetiske erfaringen. (Seel 2005: 178)

Hva betyr så blomstene Hanna ser rundt seg? Spørsmålet kan forstås på to måter, avhengig av om perspektivet på blomstene tilhører Hanna eller en annen instans:

1. Hvordan kan de forstås i *Hannas verden*, for Hanna, der rammen rundt bildene er et liv?
2. Hvordan kan de forstås i *teksten* – der rammen rundt blomstene er et kunstverk (en roman)?

Begge perspektivene åpner for to svar.

1 a) Hanna bare ser blomstene – som ren tilsynekomst og visualitet, og gleder seg over deres farger og former.

1b) Hanna ser blomstene som bilder som peker utenfor seg selv, hun spør seg om hva de betyr, og finner svar på spørsmålet.

2a) Blomstene er, innenfor romanens fiktive univers, å forstå som tilsynekomster fra ”virkeligheten” (den fiktive). Derfor viser romanen at virkeligheten kan gi en estetisk erfaring som likner kunsterfaringen. Seel skiller mellom estetisk erfaring og estetisk kunsterfaring, samt mellom estetisk tilsynekomst og annen tilsynekomst (Seel 2005: xii).

2b) Blomstene er noe leseren gjenkjenner som metaforer som fanger opp i seg romanens tematikk: For eksempel vårlig fornyelse og nytt liv eller skjønnhetstrang.

Alle disse svarene kan møtes dersom man ser blomstenes tilsynekomst i teksten og i Hannas livsverden i et dobbeltperspektiv: De framtrer for Hannas blikk, både som presentasjon og representasjon, og på samme tid framtrer de for den utenforstående fortellerinstansens blikk. De er vilkårlige utslag av verdens store uoversiktlige årsakssammenhenger, og de er autonome størrelser som står helt for seg selv. Den

kombinerende indre-ytre fokaliseringen jeg leser ut av bildenes tilsynekomst har implikasjoner også for det visuelle forhold til det kronologiske aspektet/den narrative tiden: Tilsynekomstene har en eksistens også utenfor Hannas perspektiv, som noe allment synlig og virkelig, som synligheten og virkeligheten selv – i tråd med Merleau-Pontys vektlegging av hvordan malerens blikk ser inn i noe større, inn i selve Væren.

Det hele inngår også i den diskusjonen romanen implementerer om skillet mellom kunsterfaring og annen erfaring. I teksten lekes det åpenbart katt og mus med disse størrelsene – som i denne beskrivelsen av en katt i Hannas hage:

[...] hunkatten var sotsvart i pelsen, og med hodet steilt oppreist og forpotene bøyd innover lå den ubevegelig som en skulptur. Den hadde lagt seg ned i gresset som et bilde på ro, den var seg selv nok og uttrykte en tilstand som mennesker aldri greide å være i, men alltid higen ubestemmelig etter; sekunder etter var katteparet likevel forvandlet til hvesende hyl, spisse klør, revet skinn [...] (s 12)

Tekstpartiets spill om og med bilder, metaforer og representativitet, samt med begreper om kunst, er intrikat: Den innledende skildringen av kattens utseende kan betegnes som utpreget visuelt; den lar leseren visualisere bildet av katten tydelig. Katten er ”sotsvart i pelsen, og med hodet steilt oppreist og forpotene bøyd innover lå den ubevegelig” – teksten får katten til å bli et litterært fremvist bilde, et bilde som likner en skulptur. Det neste som skjer, er at teksten i en slags overflødig simile uttaler det analysen av setningens første del viser – katten er ”som en skulptur”. I neste setning nærmest utradere skulptursimilen ved en ny simile, som sammenlikner katten (og samtidig det litterære bildet av katten) med en metafor – en metafor for ro. Eller kan ”bildet på ro” som katten sammenliknes med, ses som et av Martin Seels rent *presentative* bilder, og slett ikke som noen metafor – altså ro persipert som et bilde, en ren tilsynekomst? Deretter trekkes bildet videre, katten ”var seg selv nok” – og teksten henspiller på en autonomiestetikk, som om katten ikke bare er en simile for et bilde, men også en metafor for kunsten. Ideen om katten som et bilde på kunst videreføres i setningen der katten ”uttrykte en tilstand som mennesker aldri greide å være i, men alltid higen ubestemmelig etter” – det gjenspeiler hvordan romanen setter kunsten opp mot livet, når livet er det ubestemmelige, det omskiftelige, mens kunsten representerer definerbare former (om

ikke et definerbart innhold)¹⁵. Men til slutt rives forestillingen om katten som kunstens motsats til livets omskiftelighet ned, idet bildet går over til sin egen motsetning og kattene brått er ”forvandlet til hvesende hyl, spisse klør, revet skinn”. Og samtidig (paradoksalt nok – eller ikke?) er også dette i tråd med en kjent forestilling om kunsten som noe som har en grunnleggende paradoksal karakter, noe som er både det samme og annerledes¹⁶.

Våren som metafor

Blomstene står i veikanten og synes og betyr i seg selv. Men på samme tid kan bildet av dem være ladet med et metaforisk innhold, som den skjematiske framstillingen ovenfor av bildenes mulige innhold viste til – både for Hanna, for den eksterne fortellerinstansen og for leseren.

Bildene av blomster går igjen gjennom hele romanen, og som oftest er det snakk om løkblomster. Disse blomstene antar en symbolsk funksjon i teksten. Løkblomstene bærer mørket og lyset i seg. De er lagt i den trøstesløst regnvåte og snart frosne jorden i den mørkeste årstiden, ute av syne overvintrer de som stygge, døde knoller – bare en sterk imaginasjon kan frambringe forestillingen om fargerikdommen og lyset de bærer i seg, om hvordan de skal fødes på ny, komme til syne, gjøre verden ny.

Forsamlingene med krokus, liljer og tulipaner som Hanna møter på sine vandringer gatelangs, er ikke tilfeldige, de er resultat av et estetisk arbeid utført av menneskehender. De vitner samtidig om en livgivende syklus, om mørk fortid som blir til lys fremtid, vinter som blir til vår, og peker mot en eksistensiell tematisk linje i romanen som involverer død og liv, forsvinning og overskridelse. Det vesentlige ved løkblomstene som metaforer er at de i motsetning til alle forestillingene om fravær og mørke som de bærer på, har dette insisterende nærværet, lyset og synligheten. Aksen nærvær–fravær gjenfinnes i flere av romanens tematiske linjer, som det vil vise seg.

I romanens avslutning er de nesten usannsynlig fargesprakende, fosforiserende, motsetningsfylte løkblomstene erstattet av uskyldige, tilfeldige hvitveis, blomster som

¹⁵ Dette er distinksjoner som diskuteres videre i kapittel 2.

¹⁶ Også dette momentet kommer jeg tilbake til i kapittel 2.

ikke har overvintret. De markerer Hannas overgang til en ny fase ved handlingens slutt: ”De skjøre hvitveisene som sto taust blomstrende i vasen hun hadde funnet frem. Boken hun kom til å skrive.” (s 250) Hvitveisene bærer et budskap om en sommer som er på vei, en vinter som snart er glemt. Men også hvitveis-øyeblikket er en kortvarig fase, som snart vil avløses av en annen.

Men det er selve det store bildet av våren som er romanens viktigste metafor – den tidlige våren, med vinteren som puster den i nakken:

Uansett så hagen og hele strøket foreløpig elendig ut, som en pasient som har gått ned tyve kilo og er radmager og ødelagt etter en sykdom, men er blitt lovet å komme ut av det uten varig mén, og fordi det finnes så mye håp i situasjonen, og fordi erfaringen har lært en at den grimme tilstanden om en tid vil avløses av voksende styrke, gjør ødeleggelsen ikke inntrykk, men virker heller hemmelighetsfullt livskraftig.

Hva skal jeg gjøre? tenkte hun om igjen, hva skal jeg ta meg til. Hva har de siste årene gjort med meg. Har jeg likevel gått litt i stykker? Hvis jeg har det, hvorfor på nytt være fortrøstningsfull, hva er vitsen med å være det da?

Mange lignende tanker, om ødeleggelse, men også stadig om forventning. (s 41)

Avsnittet tegner et bilde av våren, Hannas omgivelser. Samtidig ser både Hanna og fortellerinstansen – i et dobbelt perspektiv – likheten mellom Hannas tilstand og bildet av verden rundt henne. Vårbildet er en metafor for Hannas tilstand.

Hannas refleksjoner omkring sin egen ødeleggelse og fortrøstningsfullhet i flukt med avsnittet om den vinterraserte hagen, viser parallellen tydelig. Samtidig interfererer ikke parallellen med den selvstendigheten både våren og Hanna har, der de framtrer i og for seg selv. Våren er, og Hanna er. Fortelleren ser at de likner på hverandre (slik også Hanna og leseren ser at de likner) og gjør ikke noe forsøk på å skjule likheten. Denne formen for bildeframvisning i et flerfoldig perspektiv er typisk for romanen, og jeg mener at den langt på vei samsvarer med lesningen av Martin Seels billedteori ovenfor.

Bildene kan for Hanna også bære betydninger av eksistensiell art. I en fortidig, smertefull vår som Hanna nå tenker tilbake på, husker hun at blomstene ikke hadde betydd noe annet enn den smerten hun følte; ”hun hadde innsett at synet ikke sa henne noe, det vil si, sa det henne noe betydde det smerte, smerte over at hun ikke kunne fryde

seg over det hun så” (s 208). Blomsterbildet hun ser, blir en metafor for hennes egen sinnsstemning, noe hun tolker og fyller med mening:

Å være seg selv. Hun var seg selv, hun var svak, hun gikk i gatene, det var en pine. Det vil si, å være henne selv var på den tiden *ikke* å være seg selv, alt hun hadde som var henne var bare den evinnelige kroppen som gikk tappert rundt et hushjørne, sigaretten, hånden som holdt sigaretten – hånden, hånden! – ikke noe annet!

Å runde et hushjørne. Fiolett og gul blomstring! Noen av løkplantene sto i mørk skygge og ville ikke åpne kronbladene, andre sto klasevis og varmet seg i solen, vidt utsprungne grupper, champagnerus, blomsterrus, noen var halvvisne, ferdige med sitt våroppdrag og hang slapt med hodet, solvegg eller ikke solvegg, tidlig eller sen blomstring, stadier, stadier, ingenting varte, tiden bare gikk ... (s 211)

Hannas blikk finner disse blomstene, og finner samtidig Hanna selv: Blomster som står i ensomhet og mørk skygge eller i fellesskap og solvarme, blomster som gjennomlever livfaser. Hun identifiserer seg med bildet, som om det er en forlengelse av henne. En slik forestilling gjenfinnes i Merleau-Pontys fenomenologi: ”Den bevegelige kroppen min teller med i den synlige verden, den er en del av den synlige verden, og dét er grunnen til at jeg kan styre den i det synlige,” skriver han (Merleau-Ponty 2000: 15). Hanna er del av det bildet hun ser, og verden er en del av hennes kropp – i en eksistensiell og estetisk helhet – slik også Merleau-Ponty beskriver det: ”Den synlige verden og verdenen av mine motoriske prosjekter er totale deler av samme Væren.” (Merleau-Ponty 2000: 16)

Ved siden av alle bildene som springer Hannas blikk i møte på nåtidsplanet med en veldig nærhet, dukker det i romanen også opp bilder som ikke har det samme nære opphavet i tid og rom. Det er minnebildene eller fortidsbildene, Hannas mentale bilder. Også disse bildene framtrer imidlertid med en veldig livaktighet for Hannas *indre* blikk. Hannas minnebilder er ”forgangne øyeblikk som på det minste vink fra Stigs side ville til å smette frem” (s 67), med en overbevisende tydelighet og klarhet. Som når Hanna ser tilbake på seg selv som tolvåringen som lister seg gjennom stuen i skipperhuset:

De tykke papptapetene i værelset hun går gjennom, er bulkete av fuktighet og bølger i takt med skrittene hennes, de gråmalte gulvplankene gynger, den snirklete etasjeovnen i sølvfarget aluminiumsmaling skjelver, alt klirrer, rister [...] (s 70)

Det sanselige aspektet er påfallende: tapetens fuktighet, skrittene hennes som får stuens inventar til å bølge og gyng, klirrelydene fra ovnen. Også fenomenologien tar høyde for fenomener som framtrer fra en annen kilde enn den synlige verden som øyet er en del av. Merleau-Ponty skriver om mentale bilder og om en ”synskhet” som makter å gjøre det fraværende nærværende (Merleau-Ponty 2000: 37).

I stedet for at sansene er opphav til Hannas minnebilde, oppstår det i det som kan kalles hennes imaginasjon. Både det mentale bildet og *maleriet* inngår i det imaginære, skriver Merleau-Ponty. ”Det imaginære er diagrammet over det konkrete liv i kroppen, dets saftfulle indre eller kjødelige innerside”. I Hannas minner blir det fraværende nærværende, slik minnene hennes lever et liv et eller annet sted i hennes kropp.

Stemningen i bildene og i kroppen

Våren er et fenomen som kan vekke helt bestemte stemninger i Hanna – sammensatte, men eksakte og gjenkjennelige følelser, som det likevel er vanskelig eller umulig å uttrykke ved hjelp av begreper. Slik kan romanens bilde av våren eksemplifisere det trekket ved kunsten at den uttrykker noe helt bestemt som likevel ikke kan artikuleres i rene ord.

Både Marit Dankertsen Ulstrup og Liv Køltzow selv har funnet et samsvar mellom dette fenomenet, slik det kommer til uttrykk i Køltows litterære tekster, og den danske filosofen Knud E. Løgstrups begrep om *det stemte inntrykk*. Ulstrup legger fram hans begrep slik:

Dette forholdet mellom den sanselige verden og mennesket er en relasjon som er så mettet og sammensatt at den er vanskelig overførbar til et av tegnsystemene som mennesket har tilgjengelig for sin kommunikasjon. Løgstrup fremhever her *kunsten* som et mulig kommunikasjonsmiddel. En av kunstens viktige funksjoner er å overføre det sansbare og det abstrakte til et medium som gjør at vår subjektive opplevelse av verden gjenskapes i et uttrykk som vi kollektivt kan oppleve. (Ulstrup 2005: 42)

Liv Køltzow har selv funnet en overensstemmelse mellom Løgstrups begrep og måten hun skrev sine første noveller på (Køltzow 2004: 92–93). Også for *Det avbrutte bildet* treffer Løgstrups begrep godt – for eksempel som en forklaring på den betydningen

stemninger har for Hanna. Stemninger som bor i tingene, i visse lysforhold, i luften, som ikke kan forklares, men som Hanna kan erfare og fylles av. En stemning utløst av bestemte skyformasjoner er nok til at hele verden blir ny og Hanna føler seg som et nytt menneske:

Disse årets første sommerskyer hadde bestandig løftet henne opp i et høyere stemningsleie; friere pust, lett kropp, utbrudd av munterhet. Bare to dager etter det bedrøvelige psykologmøtet kunne hun altså slå om på denne måten på grunn av noen skydotter! (s 221)

Hvis våren er et bilde, kan vårstemningen kalles en identifisering mellom bildet og øyet som ser det. Kroppens syn må befinne seg i tingene, for tingene og kroppen er gjort av samme stoff, sier Merleau-Ponty. Naturen er i det indre: ”Egenskapene, lyset, fargene, dybden er der ute foran oss bare fordi de vekker en gjenklang inne i kroppen, fordi kroppen tar imot dem. Hvorfor skulle ikke denne indre overensstemmelsen, denne kjødelige formelen for tingenes nærvær som de fremkaller i meg, hvorfor skulle ikke de i sin tur frembringe et riss, også dét synlig [...]?” (Merleau-Ponty 2000: 19) Tingene og deres synlige egenskaper vekker en gjenklang i kroppen som i neste omgang kan nedtegnes i et bilde.

Stemningene som bor i enkelte fenomener og som Hanna kan la seg fylle av, sammenfaller med Merleau-Pontys *kjødelige formel for tingenes nærvær*. Det er igjen beslektet med Løgstrups *stemte inntrykk*, som kunsten er spesielt egnet til å artikulere: ”I indtrykket bæres betydningen i den skjulthet og ubestemthet av stemtheden; betydningen kan derfor kun bringes med over i artikulationen, hvis også artikulationen er stemt, og stemt bliver den alene af, at dens sanselige udtryk får en kunstnerisk form.” (Løgstrup 1995: 12)

Den erfaringen kunstbildene kan gi Hanna, er vanskelig å artikulere som et betydningsinnhold, men det kan likevel være en distinkt erfaring. Hanna forsøker å forklare Stig om et bilde som betydde så mye for henne da hun var barn, bildet av den gamle utløa. Hva var det bildet uttrykte? Hun klarer ikke sette ord på det.

Den svakt skrånende hellingen på jorden var det viktigste, hva uttrykte den, gud vet om jeg husker riktig. Jeg husker bare linjene. [...] Tusenvis av bilder er malt

av skjeve idyller, bare dette skapte den tanken som jeg ennå husker, men aldri helt har klart å få frem, noe jeg alltid har hatt på tungen, hva var det? (s 114)

Om ikke Hanna klarer å sette ord på erfaringen, kan kanskje Merleau-Pontys tenkning belyse den. Han skriver om egenskapene, lyset, fargene, dybden som er der ute foran oss bare fordi de vekker en gjenklang inne i kroppen – i kroppen sitter det en erfaring (Merleau-Ponty 2000: 115). De ”sekundære egenskaper”¹⁷, især fargene, åpner for en dypere adgang til tingene, en begrepsløs universalitet – vi forstår dem. Fargenes uklare mumling kan fremstille ting, skoger, stormer, kort sagt verden for oss, skriver han (Merleau-Ponty 2000: 39). Noe i Hannas beskrivelse av bildet av Utløa samsvarer med dette: ”Høst. Fjellet. Kan noen som ikke har vært i et slikt landskap, forstå et slikt maleri? Helt sikkert ikke!” (s 115)

På den annen side: Den som *har* vært i et sånt landskap, bærer bildet med seg i kroppen og vet hva det betyr. Stig forklarer Hannas bilde ved å foreslå at det betyr seksualitet: ”Kurvene i et landskap, som ligner kroppens kurver eller omvendt.” Med Merleau-Ponty kan man si at det ikke bare er kroppen som forklarer bildet, men like mye bildet som forklarer kroppen: ”Malerkunstens problemer anskueliggjør kroppens gåte, og kroppens gåte rettferdiggjør malerkunstens problemer” (Merleau-Ponty 2000: 19).

Det er fristende å sette denne privilegeringen av det kroppslige og sanselige aspektet ved erfaringen, og kunsterfaringen spesielt, inn i en estetikkhistorisk kontekst. For Merleau-Ponty, Knud Løgstrup og i Koltzows roman representerer det estetiske og rent sansbare en erfaring så kompleks at språket i seg selv ikke kan gjengi det – uten selv å være *stemt*, være et kunstnerisk uttrykk. I en motsetning til dette finnes det Dag Sveen i en historisk redegjørelse benevner som en ”’diskrimineringens diskurs’ som setter fornuftig og lærd opp mot sanselig og ulærd, der sanseligheten oftest er representert gjennom fargen” (Sveen 1995: 26). Sansenes lave status i forhold til fornuften som redskap til kunstforståelse kan tilbakeføres til for eksempel Platons og Baumgartens assosiering av kunsten til det sanselige. Den samme nedvurderingen av sansedommene

¹⁷ Ideen om tingenes sekundære egenskaper skriver seg fra Descartes’ dualisme, som Merleau-Pontys fenomenologi opponerer mot – men som han samtidig forholder seg til og på et vis forutsetter i sitt skille mellom øye og ånd.

tar Kant utgangspunkt i, før han frikjenner kunsten ved å innføre begrepet om smaksdommen (Sveen 1995).

Når det kroppslige og det sanselige får en framskutt plass blant motivene i *Det avbrutte bildet* som en kilde og forståelsesnøkkel til både estetiske og eksistensielle opplevelser, er det imidlertid med en forståelse av sanseinntrykket som noe så komplekst og mangetydig at det er uoversettelig, i motsetningen til en idé om sanseinntrykk som enkle og entydige. Det er nettopp kompleksiteten i tilværelsen som fordrer en sanselig, kunsterisk persepsjon: "[D]et finnes en Logos i linjene, belysningene, fargene, relieffene, massene, [...] det finnes en fremstilling uten begrep av den universelle Væren" (Merleau-Ponty 2000: 62).

Idealbilder

Det er ingen vesentlig forskjell i visualitet mellom romanens bilder fra henholdsvis virkelighet og kunstsfære, nåtids- eller fortidsplan. Selv formmessige og språklige aspekter i romanen kan anta en billedform eller en visualitet, som jeg vil vise i neste kapittel. Samtidig finnes det en type bilder i romanen som kan sies å skille seg ut, bilder som kan anta en *språklig* karakter – slik at de beveger seg over til romanens begrepsplan.

Der det visuelle planet i romanen består av alle de tingene som framtrer som synlige, foregår det på begrepsplanet en diskusjon av begreper. Romanens behandling av spørsmålene omkring forholdet mellom liv og kunst foregår på de to planene parallelt.

Idealbildene er "bilder" som befinner seg på begrepsplanet. Det fremste eksempelet er Hannas *idealbilder av menn*. Som bilder beveger de seg over mot språklige kategorier, de fungerer denotativt og peker på én bestemt betydning, og har dermed en hovedsakelig retorisk og ikke-visuell karakter. Dette nærmest paradoksale trekket ved idealbildene har vært opphav til konflikter i Hannas liv: Hun har flere ganger i livet jaktet på menn som korresponderer med hennes idealbilder, og endt opp i forhold som er blindveier i livet hennes. Forført av idealer har Hanna jaktet på et bestemt bilde ("den farlige mørke, den smilende lyse, den tynne og hengslete, den robuste og bredvokste" (s 22)) og samtidig lukket øynene for det egentlige bildet av mennene hun forfølger. Hun

har holdt opp for seg en luftspeilingspreget visjon som til slutt må gå i oppløsning, slik forholdet til hennes elsker Martin måtte gå i oppløsning.

Martin er ikke bare et eksempel på en mann Hanna har valgt fordi han har korrespondert med hennes idealbilder, han har også en funksjon i Hannas liv som speiler idealbildenes begrepsmessige karakter: Martin er meteorologen, den som kan forklare skyenes formasjoner for Hanna ved hjelp av kvantitative målemetoder og tabeller – i motsetning til Stig, som kan male skyene.

I direkte motsetning til idealbildene, som har et for stivt og ufleksibelt betydningsinnhold til å makte å framstå som visuelle, står de bildene jeg viste til i begynnelsen av kapittelet som bilder som *bare synes*. De er visuell overflate, men ikke stiv eller stillestående overflate – de må ha en indre dynamikk og bevegelse. Merleau-Ponty beskriver det på denne måten: ”Malerkunsten har sikret seg en bevegelse uten forflytning, en bevegelse gjennom vibrasjon eller utstråling” (Merleau-Ponty 2000: 67).

Merleau-Ponty tar her utgangspunkt i malerkunsten, mens det andre ganger er virkeligheten han begynner med. Slik bytter også Hanna i sin ambivalens på å gi kunstsfæren og virkelighetssfæren et primat i sin livsverden. Og hvilke bilder som er virkeligst, som er mest levende og bærer mest betydning, det bytter også på. En dag går Hanna i et museum, ”og hun betraktet de virkelige bildene nå, statiske, fastfrosne, med ramme rundt seg” (s 232). Ironisk nok er det *kunstverkene* som refereres til som de *virkelige* bildene, i motsetning til bilder som den tilfeldige virkeligheten rundt Hanna viser henne – det som kan kalles hennes virkelighetsbilder. De sistnevnte har ikke noen ramme rundt seg, og er dermed i dette tilfellet ikke definert som virkelige bilder.

I romanen, hvor det Hanna ser presenteres på nytt i et billeddannende språk, er Hannas virkelighetsbilder imidlertid definert i rammer – av ord, setninger, punktum. Ferdige og fulle av betydning, og ofte skjønne i seg selv. Som et vakkert gammelt blomsterglass med nakne kvister i.

Kapittel 2: Rammen

hun hadde stunder da hun var umettelig interessert i alle bilder hun så, og stunder da hun bare så uklare figurer innenfor en dum, liten ramme (s 34)

Det som konstituerer bildet i tillegg til dets synlighet, er rammen rundt det, som avgrenser bildet fra alt utenfor seg. I tillegg til å være noe som positivt konstituerer bildet som betydningsmessig enhet, kan rammen forstås som et avbrudd, en negativ begrensning. De ulike perspektivene på rammen som henholdsvis stimulerende eller begrensende for meningsdannelsen, reflekterer en ambivalens som løper gjennom hele romanen. Ambivalensen favner spørsmålstillingen omkring kunstens eller livets primat i Hannas verdensanskelse.

Et grunnleggende spørsmål i denne tematiske lesningen av *Det avbrutte bildet* er om det er livet som berammer kunsten, eller kunsten som berammer livet.

Kunstens grense, språkets mangler

Hanna omtaler det å skrive som å leve i sannhet. Hennes ideal som forfatter er å uttrykke sannheten om livet og tilværelsen – hele sannheten.

Men å favne helheten i et kunstverk, for eksempel i en roman, synes som et umulig prosjekt. Både bildene og ikke minst språket Hanna uttrykker seg gjennom som forfatter, har en manglende evne til å beskrive livet. Hun ser at ethvert verk har sine begrensninger. ”Så sant det hun skrev var begripelig, skyldtes det at hun begrenset seg, at hun utelot noe og tok med noe annet” (s 65). Virkelighetens bilder har en udiskutabel originalitet som er umulig å fange eller gjengi, de er unike i all sin tilfeldighet:

[...] bildenes nære slektskap med møbler, redskaper, inventar, med malingen og lerretet de besto av, med alle de andre millionene av menneskeskapte ting som aldri ville kunne konkurrere med virkelighetens skiftende, improviserte oppvisninger av jagende skyer, blå himmel, bølgende sletter, eller med de tilfeldige sammensetningene av former og farger en kunne nyte overalt, gratis, skapt uten anstrengelse; en husvegg og et tre, en rustfleck på et stykke stoff, en byggekran mot blåsvart himmel, et sølvfarget, rykende oljeraffineri, en gul blomst som tilfeldigvis vokste ved siden av en flammerød blomst, og som nettopp da, slik tilskueren sto, fikk den flaskegrønne sjøen som bakgrunn mens et sjeldent uvær skapte en lyseffekt som aldri ville kunne komme tilbake på samme måten [...] (s 35)

Kunstobjekter framstår sammenliknet med dette som flate avbildninger, kopier av kopier av kopier i en lang kjede av imitasjoner, et fantasiløst spill. Når kunsten møter kravet om sannhet i sin gjengivelse eller gjenskaping av virkeligheten, har den fått en tilsynelatende umulig oppgave.

Kunstverket begrenses blant annet av sine konkrete, materielle rammer: Lerretets fysiske avgrensning, romanens siste punktum, bokpermene. Kunsten har en materialside som den ikke kan frigjøre seg helt fra, dette stedet der verden griper inn i verket og avbryter bildet. Slik steinen til Hannas ateliernabo Torkil brekker, med sterke mytiske overtoner, når han er nødt til å la materialet bistå ham i det kunstneriske arbeidet på det grafiske verkstedet:

På tross av uviljen mot de tungvinte prosessene hadde han av en eller annen grunn, like uklar for ham selv som for andre, slått kontra, han hadde villet innta en mer forsonlig holdning til ”håndverket”, men forsøket hadde gått galt, steinen hadde brukket. (s 202)

Det er ikke alltid opp til kunstneren å bestemme hvor verket skal begynne og slutte. Kunstnervirksomheten har i Hannas oppfatning et element av makt og frihet, og et element av avmakt og tvang. Den grafiske kunsten eksemplifiserer tydelig kunstens teknikk- og materialavhengighet, slik diskusjonen rundt denne kunstformens estetiske verdi løper gjennom hele romanen. Men kunstverkets problematiske forhold til materialitet gjenfinnes også i litteraturen og i Hannas dilemmaer som forfatter. Språket er materialet litteraturen arbeider med. I tillegg til åpenbare tekniske sider ved arbeidet som ”hvor hun skrev, hva hun skrev på, pc, håndskrift” (s 64), er formaspekter som genre og stil også ”tekniske” prosesser hun ikke kommer utenom, som om hun må male med sjablong:

Så snart hun begynte å fortelle, falt hun for eksempel straks inn i en eller annen jævla *genre*, falt inn i den og den type roman; realisme, satire, fantasier, beretninger om det indre liv [...] (s 64)

Noen ganger sidestiller Hanna litteratur og malerkunst i en overgripende forståelse av kunstbegrepet, satt opp mot livet. Men like ofte betoner hun *forskjellen* mellom malerkunsten og litteraturen: Malerkunstens rent visuelle bilder kan uttrykke noe uten å ty til ord og forklaringer. Litteraturens språk er derimot avhengig av forestillinger om sammenhenger og årsakforhold. Skillet mellom litteratur og billedkunst reflekterer den grunnleggende dualismen i romanen som jeg i en formrefleksjon gjenfinner i skillet mellom romanens visuelle plan og dens begrepsplan.

I dette perspektivet har litteraturen enda større begrensninger enn den bildende kunsten: Rasjonelle forklaringer og entydige årsaksforhold finnes ikke i den virkeligheten kunsten måler krefter med; det står stadig klarere for Hanna at ”forskjellen mellom de ryddige setningene og den kaotiske virkeligheten rundt henne *var* for påfallende” (s 22). Hun føler at alle historier skurrer, er skeptisk til fortellinger – til tross for at hun stadig lager historier, stadig forteller:

Historier, historier, det var ingen tvil! Skulle hun fortelle, ble det historier av det, ble det disse restene som var reddet fra hukommelsestapet, disse stykkene og bitene som var reparert og satt sammen på nytt og gjort entydige, selv om de til å begynne med hadde vært flertydige. (s 108)

Til forskjell fra dette inneholder virkeligheten stort som smått i en usortert strøm, den er ”en seig bekk av en tregtsflytende, ubegrenset materie, den bekken sivet og sivet, time etter time, dag etter dag, langsomt som lava” (s 65).

Hannas drastiske tvil på ordenes evne til å treffe blink finner næring i hennes forsøk på samtaler med Torkil. Billedkunstneren Torkil personifiserer opprøret mot ordene og forklaringene som Hanna bærer på, men aldri gir seg helt over til. Torkil er nesten språkløs, han beskrives som den typen person ”som for hvert ord de fant ga både dem selv og tilhøreren en følelse av at de igjen hadde bommet – igjen, igjen! – ” (s 194).

I sitt essay om Gunnar Larsens diktning problematiserer Liv Køltzow motsetningsforholdet mellom tekstens detaljrikhet og skarphet og de større

sammenhengene – slik Hanna problematiserer det samme i forholdet i *Det avbrutte bildet*. Hun beskriver Larsens ”uvilje mot sammenfatninger og reduksjoner, resonnementer og synteser” og fornemmer at han ”helst ville sluppet å formidle noe fast, noe endelig” (Køltzow 2004: 16–17).

I et annet essay setter Køltzow ”den indre fortellingen” opp mot den realistiske fortellingen, der den første stemmer bedre overens med menneskets virkelighetsopplevelse. Hun antyder at det er et moralsk aspekt forbundet med forventningen om kunstens (litteraturens) sannhetsgehalt. Kravet om samsvar mellom virkelighet og kunst er ikke et rent estetisk anliggende; sannheten er et mål i seg selv. Køltzow mistenker at ”realismen er en litteraturform som får oss til å forstå og fortolke våre opplevelser på en feilaktig, kanskje ødeleggende måte”. Hun tror denne typen fortellinger, med sine sammenfatninger og reduksjoner, resonnementer og synteser, ”er med på å gjøre oss kanskje enda litt mer fremmede for vår egen tilværelse enn vi allerede er” (Køltzow 2004: 66).

I *Det avbrutte bildet* beholdes imidlertid en mer ambivalent holdning til spørsmålet om litteraturens evne til å beskrive virkeligheten. Der litteraturen synes å overvinne sine hindringer, skjer ikke det først og fremst ved at teksten tar tilflukt i ”den indre fortellingen”, men heller ved at litteraturens billedskapende evne, dens visuelle plan, tillegges så stor vekt. Jeg mener romanen arbeider for å overskride litteraturens begrensninger slik de er skissert ovenfor.

Tekstens rammer

Hannas estetiske, billedmessige livsanskuelse har fellestrekk med Merleau-Pontys beskrivelse av måten blikket arbeider på: Et blikk som flytter seg i *rammer* og danner avgrensede bilder. ”Alt jeg ser, er inntegnet på kartet over mitt ’jeg kan’,” skriver han. Øyet har flere slike kart, og ”hvert av kartene er komplett” (Merleau-Ponty 2000: 16). Merleau-Ponty beskriver en verden som alltid er synlig og innenfor rekkevidde, og som består av ulike, skiftende bilder av verden, alltid komplette. De avgrensede bildene som framtrer for øyet, er sanne i seg selv – uavhengige av hverandre, uavhengige av sammenhenger. Merleau-Ponty skriver at ”malerens verden er en synlig verden, en helt

og holdent synlig, en nesten vanvittig verden, for den er fullstendig selv om den bare er partiell” (Merleau-Ponty 2000: 23).

Merleau-Pontys setning om en partiell, men likevel fullstendig verden ansporer til tanken på en verden som framtrer i bilder, verden som verk, innrammet og fullendt. Dette til tross for at det alltid er mulig å lage nye bilder, flytte blikket, oppdage et nytt kart idet man flytter eller utvider rammene rundt kartet man allerede har. Selv om hvert bilde potensielt bare er det første i en rekke av bilder, er det likevel *gitt*, og avviser enhver innvending om at bildet er forfeilet eller ufullstendig¹⁸.

Denne livsanskuelsen eller verdensanskuelsen gjenfinnes i enkelte formaspekter eller språkaspekter i *Det avbrutte bildet*. Teksten benytter en teknikk i skildringer av såvel visuelle fenomener som indre og følelsesmessige fenomener, en teknikk som med presisjon *tegner bilder* av det Hanna tenker på som verdens ”tallrike forflytninger av oppmerksomheten fra et punkt til et annet, [...] innskytelser som opplevdes som viktige, men som glapp unna og aldri ville komme tilbake på samme måten” (s 163).

Hannas blikk, slik det i teksten nedfelles i språk, overskrider Hannas tvil på språkets muligheter. I Hannas blikk og bevissthet framtrer fenomenet i bestemt form, avgrenset og innrammet. Men bildet kan alltid forandres. Blikket kan flyttes, perspektivet kan vris. En rekke av bestemte, definerte former avløser hverandre, ofte ved at de motsier hverandre; bilder avløses av nye bilder, og det siste bildet er alltid det tydeligste, det som klarest uttrykker seg selv. I avsnittene nedenfor går nesten hver eneste setning i rette med den forrige – motsier eller justerer den – og bidrar til et bilde som stadig forandrer seg:

Det var den femte kvelden de var sammen, enda en vårkveld som ikke var en vårkveld, fremdeles ikke. Det var på nytt blitt råkaldt ute, været var stillestående, hun hadde alltid den samme følelsen under denne fasen av våren av at det var langt frem, ville det bli noen forandring, det så ikke slik ut, skulle de snytes for hele årstiden?

Men alt det, vær, skylag, tåke, var selvsagt ikke så viktig lenger, skjønt det er ikke helt riktig, dette; det kjølige været var ikke lenger en tålmodighetsprøve, den fuktige, gråhvite atmosfæren hadde tvert om blitt rammen om hennes og Stigs møter, luften var ofte disig, lakenaktig, våt, som en sædlignende, grå væske, en avventende stemning, hun våknet hver morgen til det ubestemmelige

¹⁸ Liknende beskriver Mikkil B. Tin den fenomenologiske persepsjonen slik: ”å se tingen er ifølge Husserl å intendere den med bevisstheten, og det vil si å *presentere* den umiddelbart, opprinnelig. Det er kun én ting: bevissthetens intensjonelle gjenstand. Og det er kun én verden: den verden som viser seg for bevisstheten.” (Tin 2000: 103)

hvite lyset med en følelse av selv å romme varmen og fargene som manglet, dessuten fantes likevel fargene i tåken, skjære nyanser av brunt, lilla, rødt, av lysegrønt, en varm-kald tåke. (s 93)

Ambivalensen i romanen og i Hanna ligger nedlagt i selve årstiden, den *varm-kalde* årstiden som romanen åpner i, slik den gjenspeiles ved en kompleks metaforikk i disse avsnittene – om ”en vårkveld som ikke var en vårkveld”. Det er altså ikke en vår – nei, ”fremdeles ikke”, men det vil snart bli vår. Bare den første setningen inneholder tre påstander som går i rette med hverandre – det er vår, det er ikke vår, våren er snart. Den neste setningen, ”Det var på nytt blitt råkaldt ute”, bærer i seg både varmen som har vært, men som nå er borte, og kulden som er kommet tilbake. Hannas utålmodighet og skuffelse over været som er ”stillestående”, som ikke gir tegn til å ville forandre seg, motvirkes ved at forandringen ligger nedlagt i den gjentakelsen hun forutsetter, for ”hun hadde alltid den samme følelsen” – dette er en fase hun har vært i før, hun vet at den vil avløses av en annen, at det som gjelder nå ikke vil gjelde siden: Det nære perspektivet suppleres av avstandsperspektivet. I neste setning forandres bildet av en rastløs og værsyk Hanna idet ”vær, skylag, tåke” trekker seg tilbake og ikke er i forgrunnen, for dette ”var selvsagt ikke så viktig lenger” – men rammene for utsagnet justeres igjen, umiddelbart; ”det er ikke helt riktig, dette”. Været *er* et bilde Hanna finner seg selv i, men er ”ikke lenger en tålmodighetsprøve”, det har skiftet fra å være en *stemning* den værsyke Hanna fanger opp til å være en *ramme* omkring hennes og Stigs møter – og samtidig en metafor for disse møtene, eller rettere sagt en metafor for sæden, *fuktig*, *gråhvit*, som igjen er en metonymi for møtene deres, slik også lakenet er en metonymi for de seksuelle møtene mens det *lakenaktige* ved luften er en metafor for det samme. Og, typisk for romanens metaforikk, dukker det opp en eksplisitt simile som gjentar det metaforene allerede har vist, bare i rene ord, i et språklig bilde som lar språkets begrepsside komme til syne ved siden av dets billedskapende side: Luften og været var ”som en sædlignende, grå væske”.

Igen går så bildet over til å være en stemning som omgir Hanna, denne gangen ”en avventende stemning” – en overskridelse av den desillusjonerte stemningen fra tekstpartiets begynnelse – og det hvite lyset om morgenen er ikke lenger et tegn på noe stillestående; det er *ubestemmelig*, lyset er ubestemmelig fordi det bærer alle mulighetene

i seg: varme og farger på den ene siden, kulde og fargeløshet på den andre – slik det også i fysikken er slik at hvitt lys inneholder hele fargespekteret. Det varm-kalde fenomenets hittil skjulte side kommer omsider til syne, i Hanna selv; fra å vise Hannas omgivelser fokuserer bildet nå på Hannas innside: *Hun* rommer ”varmen og alle fargene som manglet”. Men rammen utvides igjen idet de samme fargene gjenfinnes i det store bildet på Hannas omgivelser, i tåken, ”skjære nyanser av brunt, lilla, rødt, av lysegrønt”. Tekstavsnittene har gitt et presist bilde av det selvmotsigende, det varm-kalde – ett presist bilde, og samtidig en rekke bilder.

Leserens oppmerksomhet følger bildene i endring, lar seg bli tegnet stadig nye bilder for, ser rammene flytte seg, og følger beskrivelsene som i sin sanselighet og vilje til presisjon får et veldig virkelighetspreg. Gjengivelsesteknikken har alltid rom for forbehold og endringer. Nettopp *ambivalensen* åpner for en virkelig presisjon i bildet av tilværelsens omskiftelighet.

Samtidig er det nettopp en *litterær* visualiseringsteknikk; den utfolder seg ikke bare i rom, men også i tid – altså ikke fortalt tid, men lest tid. Analogien i malerkunsten blir en maler som vises i aksjon med penselen. Fortelleren eller forfatteren maler et bilde, bare for å stikke penselen borti paletten på nytt, prikke på lerretet med noen små opplyste flekker som stiller alt i et annet lys, for så plutselig å gripe en bred pensel og stryke en nesten ugjennomtrengelig mørkfarge over det hele, slik at det som for et øyeblikk siden var klart og selvfølgelig, bare så vidt kan skimtes gjennom – og så videre.

Ambivalensen og tvilen, søkingen, er en estetisk metode. Merleau-Ponty forteller om hvordan maleren Paul Klee blir overfalt og begravet av naturen; det er naturen som ser ham og ikke omvendt. Han må male for å grave seg ut igjen (Merleau-Ponty 2000: 29). Romanens forfatter maler seg ut av det hun skal beskrive, ved hjelp av blikket som søker og finner stadig nye motiver og rammer.

Diskursens billedkarakter

Motsetningen mellom det visuelle og det diskursive overskrides ikke bare i språkets billedskapende kraft, som vist ovenfor – selv i språkets rene formaspekter kan man gjenfinne en billedmessighet, noe en analyse av romanens diskurs eller talepresentasjon

kan vise. (Det blir motsatsen til det jeg i kapittel 1 viste til som ”bilder” med en begrepsmessig karakter.)

Talepresentasjonen i romanen foregår i en blanding av fri indirekte diskurs (som ofte glir over i en indre monolog) og direkte diskurs. Det er den sparsommelige bruken av *direkte diskurs* som kaller på oppmerksomheten i denne sammenhengen: En enkeltstående, direkte sitert replikk har en tendens til å bli stående alene i avsnittene. Fungerer den som et bilde på alt det som blir sagt? Eller står den nettopp alene? I dette avsnittet har Hanna og Stig en samtale om bilder og billedforståelse, en samtale som på flere vis reflekterer over ordenes manglende evne til å formidle bilder – og over umuligheten av å møte andre mennesker bare ved hjelp av ord, uten å ha en felles billedforståelse å støtte seg til:

Noen mennesker var spissborgerlige, de forsto ikke slike bilder. Hva så? Men dette holdt forresten Torkil også på med, han hisset seg opp over mennesker som levde på sin måte, uten å oppleve bilder på hans måte.

Skjønt Torkil tenkte nok hele tiden på noe bestemt, på noen erfaringer han hadde hatt med uforstående mennesker. Disse erfaringene ble han av en eller annen grunn aldri ferdig med, enda det måtte være like innlysende for Torkil som for alle andre at dette ikke kunne være annerledes. Mennesker var forskjellige. Tenk om de sluttet å være det, hvordan skulle alt sammen da se ut:

”Fortell meg det!”

Nei, det kunne hun ikke. Det var da heller ikke dette hun ønsket seg. Det hun tenkte på nå var heller det at hun ikke trodde det gikk an, ikke for noen, å fri seg fullstendig fra bevisstheten om andre menneskers uvilje mot å se fremstilt et fenomen fra virkeligheten. (s 111–112)

Den ene replikken i direkte diskurs, ”Fortell meg det!”, med sitt imperativ, sin vilje til overskridelse av hindrene som samtalen reflekterer over, står i tematisk kontrast til den indirekte diskursen før og etter, dens ”Nei, det kunne hun ikke”. Formen fanger opp dette tematiske aspektet, idet en direkte diskurs er noe som ofte kalles en *visende* talerepresentasjon, i motsetning til en *fortellende* talerepresentasjon som den indirekte diskursen representer, slik man normalt plasserer de to diskursformene med sin ulike grad av *distanse* på en akse mellom mimesis og diegesis (Genette 2004: 92).

Mot en slik tolkning kan man hevde at replikken har en metonymisk funksjon som lar den bli et diegetisk sammendrag – altså enda mer fortellende og distansert enn den indirekte diskursen: Replikken er en del av samtalen som oppsummerer og

representerer helheten i den. Innebygget i også den konstruksjonen ligger for så vidt en refleksjon over språkets evne til å vise utover seg selv.

Samtidig er det ikke bare en mimesis det er snakk om, ikke bare en etterlikning av tale. Det er også slik at den synlig framtreddende, presenterende replikken imellom de representerende, sammenfattende avsnittene i indirekte diskurs arter seg litt som det *fenomenet* Hanna sikter til i den siste setningen. Jeg gjenfinner det fenomenologiske i en slik replikks form, den er som et bilde i seg selv, en plutselig tilsynekomst av virkelighet. Ved at romanen så ofte gir den viste, synlige siden av virkeligheten primat foran den fortalte, forklarende, årsakssammenhengavhengige forståelsen av virkeligheten, mener jeg den ene synlige replikken overstyrer utsagnet om at det er så håpløst å formidle en billedopplevelse til andre mennesker ved hjelp av ord. Replikken, der den står alene, blir som et bilde, autonomt, rammet inn av noe som er forskjellig fra seg selv, og bildet betyr i seg selv. ”Fortell meg det!”

Slik kan kanskje også de rent språklige aspektene i romanen motsette seg litteraturens ikke-visuelle side, dette Liv Køltzow beskriver at hun var så trett av da hun begynte med å skrive denne romanen: ”språk, ord, snakk, ’forklaringer’, ’fortellinger’”, og makte det Hanna som forfatter også leker med tanken på, nemlig å kunne skrive om *alt*, ”vel å merke ikke [...] å la delen speile helheten, men [...] å greie ’å få med alt’” (Køltzow 2004: 119) – ved å fange språket i et bilde.

Sanselig språk

Man kan også peke på et tredje moment som frigjør språket fra de begrensninger Hanna i sine pessimistiske stunder tillegger det, og som i motsetning til de to foregående momentene lar språkets sanselige materialside, og ikke dets billedside, komme til nytte: For litteraturens spesielle materialitet kan vendes til dens fordel, idet språket estetiseres gjennom flere sanser enn synet. Kanskje har litteraturen et fortrinn i forhold til den

bildende kunsten. Gjennom appellen til hørselen får litteraturen ikke bare en likhet med billedkunst; den ligner også musikken¹⁹ – som i dette avsnittet:

Nei, denne snøen kunne snart finne på å smelte igjen, og selv om den ikke gjorde det og nordavinden bet til på nytt og holdt et iskaldt grep om land og mennesker enda noen uker, hadde dagene blitt lange og lyse, ett skritt videre, ett skritt videre på vandringen mot vår. (s 7)

I setningens avslutning kommer Hanna til syne i en slags dans mot vår, en gledesfylt og skjønnhetssøkende bevegelse. Repetisjonene og allitterasjonene transformerer teksten til musikk, ordene til dansetrinn: ”ett skritt videre, ett skritt videre på vandringen mot vår”.

Meningsfylde og meningsbortfall

Utgangspunktet for drøftingen i dette kapittelet var de tilfellene der Hanna setter kunsten opp mot livet på en måte som setter kunsten i forlegenhet. Når livets mangfold og meningsfylde ble holdt opp som et ideal, kunne det synes som om kunsten, og spesielt språket, kom til kort. Men ved hjelp av imaginasjonen, som fører bildet ut over rammene, kan kunsten forsere de materielle begrensningene og den tilsynelatende umuligheten av å favne helheten. Grensene for et verks eller et bildes meningsinnhold går ikke ved den fysiske rammen. Rammen er snarere en forutsetning for den ubegrensede meningsdannelsen, som eksemplene ovenfor kanskje har vist: Ved at bildet eller verket er en liten helhet i seg selv, kan den være et bilde på verdens helhet. Bildet *må* være avbrutt for å være et bilde, som romanens tittel impliserer. Rammen er en viktig del av kunstverkets eksistensgrunnlag.

Også Martin Seel betoner bildets *grenser* som en konstitutiv del av det, en forutsetning for det betydning – idet de fristiller bildet fra alt utenfor seg selv: ”The fact that limited surfaces with boundaries become pictorial signs does not imply a reference to forms of a real or fabricated extrapictorial reality [...] (Seel 2005: 172–173).

¹⁹”Jeg opplever fortsatt skrivingen som en erstatning for musikken. Når jeg i dag setter meg ved skrivebordet er tastaturet fremdeles ’tangente’. Dessverre kommer det ingen toner,” har Liv Køltzow skrevet (Køltzow 2004: 96).

Hannas ambivalente holdning til meningsdannelsen i liv og kunst kan dermed snu styrkeforholdet til kunstens fordel – slik at kunsten med sine rammer og avbrudd blir et (til tider tilsynelatende uoppnåelig) ideal for livet. For langt fra alltid oppleves livets mangfold som meningsfylde. Virkelighetens uendelighet av detaljer kan også være synonymt med meningsbortfall:

– virkeligheten, virkeligheten, detaljert, fint utpenslet, myldrende av detaljer, en uforliknelig realitet, men kanskje ikke særlig skjønn, kanskje bare rotete, tilfeldig, dårlig komponert, kanskje bare virkelig, ikke noe annet [...] (s 183)

Der kunstverket representerer enhet og uttrykker en mening, fortøner livet seg som trøstesløs repetisjon, formålsløs mauraktig flid. Når livet virker meningsløst for Hanna, kan inntrykket smitte over på kunsten igjen, så selv den kunstneriske virksomheten virker formålsløs, i noe som likner en ond sirkel:

[...] nå gjaldt det å unngå den bakevjen hun kunne drive inn i ved begynnelsen av et nytt arbeid, da hun tok gale beslutninger og ofte ikke kunne se hensikten med det hun laget og ikke med noe av det andre laget eller foretok seg heller. Alt hun hørte av historier, ja alle synlige utslag av menneskelig travelhet og iver, hennes egne som de andres prestasjoner og daglige handlinger, oppløste seg i stykker og biter uten større betydning, sto for henne som en mauraktig men formålsløs flid, som utslag av en evinnelig uro, som en virksomhet uten annet formål enn å få utløp for overflødig energi, enn å holde tomheten på avstand. (s 22)

For å fortone seg som meningsfullt kan livet dermed måtte låne et skinn av skjønnhet og enhet fra kunstsfæren. Verden sees i bilder, livet fortøner seg et øyeblikk som et verk, som noe innrammet og tolkbart. Det å leve oppleves som bestandig å ha gått mot et mål. Gode og dårlige erfaringer, alt har sin bestemte plass innenfor rammen, og til sammen dannes en vakker og meningsfull *enhet*, et storslått drama på godt og vondt:

[...] ved hver eneste korsvei hadde livet gjort kraftig motstand mot drømmene hennes, og hun hadde godtatt det og hadde blitt fortrolig med realitetene og hadde levd med alt sammen nøyaktig slik det var [...]. Hun hadde gjort seg ferdig med sorgen over at verden ikke var annerledes, og med tiden hadde hun kommet til å betrakte hele den mektige striden mellom idealer og realiteter (i henne selv og overalt rundt henne) som noe nesten vakkert, som et storslått drama, som en innviklet komposisjon med lynild, torden og en himmel full av elektrisitet. (s 44)

Livet og kunsten er to sfærer som sammen danner litt av et paradoks, der den ene sfæren kan fortone seg som henholdsvis meningsfull og meningsløs sammenlignet med den andre, og begge kan være den andres ideal. De to sfærene beriker hverandre og gir hverandre mening. Paradokset springer ut av rammen, som er opphav til både meningsdannelsen og meningsbortfallet, og gjenspeiles i Hannas konstante kunstneriske ambivalens. Bildet Hanna skal male blir ikke ferdig fordi Torkil kommer busende opp i atelieret. Livet griper inn i kunsten og avbryter verket – her er det livet som representerer begrensningen: ”Hun blir forstyrret, virkelig forstyrret, nå har det hendt igjen, og det er en gang for mye” (s 237).

Når Hanna omsider betrakter sitt strandede forsøk på å male et bilde, blir hun straks slått av motløshet over *kunstens* begrensninger. Kunsten arter seg som objekter, som enkeltgjenstander som ikke eier noen kraft eller mening:

[...] bilder, diktning; alt blir bare forsøk, ikke mer, det mennesker lager blir alltid bare én ting, ikke alt, slik hun kan favne alt ved å sitte og la tankene drive; bildene hun nettopp prøvde seg på, bøkene hun skriver blir bare én ting, og en ny ting, og så en ny ting, bildene forestiller et utsnitt, en begrenset flate, bøkene skildrer et kort forløp, aldri alt. (s 238)

Som kunstner kan Hanna bevege seg mellom det tunge arbeidet med å være den som setter grensene rundt et verk og den lette tilstanden hvor hun kan nyte betydningene som oppstår innenfor disse grensene. Hanna har fullført et kortere skrivearbeid, en historie fra Egypt, og ”etter at hun ble ferdig med den korte fortellingen sin, hadde hun nesten sammenhengende befunnet seg i den betraktende, drømmende tilstanden” (s 21). For en med Hannas livsanskuelse er det ikke bare harde realiteter, men også frie og uforutsigbare drømmer som tar over der verket slutter. Gjennom den tolkbare drømmen nærmer livet seg kunsten. Drøm og realiteter har vært stilt opp mot hverandre i Hannas liv, og hun har måttet kjempe for å beholde sin estetiske livsanskuelse, til forskjell fra en rasjonalistisk livsanskuelse. Metereologen Martins virkelighet er ikke kunstneren Hannas virkelighet:

Håndfaste fenomener som skyer, lavtrykk og de menneskeoppfunne betegnelsene på alt dette, millibar og så videre, men også møter, samtaler, værelser, bygninger, gater, avtaler, alt det var ”det virkelige”. (s 227)

For Hanna, som for Merleau-Ponty, er det synlige og sanselige ved verden noe som er virkeligere enn ideen om dens utstrekning og målbare egenskaper. Derfor kan Hanna drive med en slags estetisk vurderingsvirksomhet i livet – en jakt på forskjeller, et blikk for hva som er godt og hva som er dårlig:

[...] det som skapte glansen, vælværet, fryden i tilværelsen, var ikke alt det som faktisk fantes rundt henne, men den pågående og kritiske vekksorteringen hennes av alt det som hun ikke kunne noe med. Sondringen mellom godt og dårlig var hennes våpen i kampen mot alt som frastøtte henne; den kresne jakten på forskjeller [...] (s 75)

Livet er fullt av begivenheter som finner sted helt uten hensikt. For å finne en mening i begivenhetene kan det være nødvendig å bytte ut en søken etter *hensikt* med en søken etter *estetisk betydning* – altså en slags billedmessig, sansemessig betydning – kanskje også skjønnhet. Som møtet mellom Hanna og Stig, så tilfeldig og uten hensikt: ”Møtet med ham skyldtes flaks, et tilfelle, skyldtes innskyttelsen fem dager tidligere ...” (s 96). Men romanen, som i motsetning til Hannas flyktige liv er en estetisk størrelse, et innrammet verk der alle fenomener framstår som meningsfulle i sammenhengen, undergraver påstanden om at møtet mellom Hanna og Stig er meningsløst. Det er som om noe trekker Hanna i retning av Stig (eller til atelieret, hvor hun overraskende treffer på Torkil, som introduserer henne for Stig):

[...] hun bestemte seg for å stikke innom atelieret på tilbakeveien, enda hun straks innså at dette innfallet var nesten like luftig som det første. [...] Kanskje hun bare ville at det skulle hende noe, det hendte ingenting, anonym, forventningsfull vårettermiddag, og intet, intet skjedde [...] (s 49)

– men tekstpartiet antyder at noe *vil* skje. Det oppstår en ironisk effekt når den *forventningsfulle* vårettermiddagen og det at Hanna ”bare ville at det skulle hende noe” kombineres med emfasen på at *intet, intet skjedde* – her avdekkes en instans som har en annet type blikk på Hannas liv, en annen mulighet for å tolke Hannas liv, enn Hanna har

selv. Og meningen som er lagt ned i verket, smitter over på livet: Dette møtet er det mest meningsfulle som har skjedd Hanna på lang tid.

Er det til syvende og sist kunsten eller livet som representerer mening og lar sin mening smitte over på den andre? Hva betyr mest, den estetiske eller den eksistensielle erfaringen? Å hevde at romanen eller Hanna kommer med noe endelig utsagn her, ville være å tvinge romanens mangetydighet og ambivalens inn i en altfor trang ramme.

Romanen behandler problemstillingen på to plan parallelt: På begrepsplanet, gjennom Hannas endeløse diskusjoner med seg selv, utgjør spørsmålet et dilemma som synes umulig å løse. På et estetisk plan, når man ser romanen som et verk og ikke som en problemstilling, blir ikke dette et uløselig dilemma, men et vakkert paradoks.

Romanen velger ikke enten kunsten eller livet, men lar dem framtre sammen som en poetisk dobbel enhet. Julia Kristeva har pekt på hvordan det poetiske språket motsier den aristoteliske logikken, kontradiksjonsprinsippet som sier at noe kan ikke være én ting og en annen ting på samme tid (Allen 2000: 43). Det poetiske språkets logikk er alltid minst 0–2 (ikke 0–1) – den minste enheten i poetisk språk er minst dobbel, ”in terms of *one and other*” (Allen 2000: 45). I det poetiske språket utkjemper det derfor en konstant kamp, en kamp eller konflikt som ikke skal vinnes eller løses, men snarere også kan beskrives som en harmonisk tilstand (Allen 2000: 47), en produktivitet. Romanen vitner om at det er nettopp dette vi mennesker har kunsten til: å slippe å være bundet av kontradiksjonsprinsippet i alt vi gjør.

Livets grense

Det eksistensielle aspektet er likevel noe som skal behandles videre i oppgaven, også som en motsetning til det estetiske. Inntrykket av livet som en uendelig strøm av en tregtflytende, ubegrenset materie undergraves nemlig ved tekstens stadige hentyder til at også livet har en grense. Dødsmotivet i romanen kommer til syne på mange måter – høyest oppe i tekstoverflaten er døden representert ved de mange ulykkene som stadig skjer (eller kunne ha skjedd), som for eksempel Arilds forsvinning, så grusomt

meningsløs: ”ulykken som var forferdelig, men som altså bare var en slik ting som av og til skjedde” (s 152).

Mens kunstens rammer representerer et fruktbart og evigvarende spill av mening, blir inntrykket av livet som noe ofte meningsløst forsterket av at døden er en ramme som er helt uten mening.

Kapittel 3: Vandringen

... hun gikk, hun hadde alltid likt å gå, hun gikk og lot tankene fare, hit og dit, lot dem vandre hvor de ville, hun ble bestandig beroliget av den forsiktige, men bestemte bevegelsen fremover (s 148)

Hanna vandrer mye omkring, og hun er underveis på en vandring gjennom livet. Jeg vil i dette kapittelet behandle rom- og tidsdimensjonen med spesielt henblikk på bevegelsen eller vandringen. Vandringen er et motiv som tydeliggjør romanens viktigste tematiske akse, nærhet–avstandsaksen.

Vandringen

Ulstrup har gjort en god analyse av rommene Hanna beveger seg mellom: atelierene, det lille tilbygget, den tomme leiligheten og den gamle villaen til Stig. Det romlige aspektet jeg vil sette i fokus er ikke først og fremst de fysiske rommene i seg selv, men bevegelsene til Hanna i rom, og samtidig visualiteten til den fysiske verden hun beveger seg i.

Hanna fører en vagabondaktig tilværelse, hun vandrer fritt omkring i byen. Bevegelsene rundt i omgivelsene åpenbarer stadig nye bilder og fenomener for henne:

[...] fenomener-i-verden, en verden som var utenfor hennes kontroll, som bare var til med sin millioner sammentreff og ustanselige småhendelser, forflytninger, forskyvninger, med sine solstreif, flyktende katter, kelnere med hvite forklær i restaurantenes døråpninger, blomstrende frukttrær, brå vindkast, bussruter, frakker, ansikter, nye bekjenskaper, paraplyer, kirker, spir, skilter, fjorårsløv som flagret skraprende av sted nedover et fortau; ja, hun fikk være i verden [...] (s 230–231)

”Bevegelsen er den naturlige fortsettelsen, fullbyrdelsen av et syn,” skriver Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2000: 16). Når Hanna beveger seg mot tingene, kommer tingene

eller fenomenene til henne – bevegelsen bringer tingene *nær* henne. Hun ser fordi hun vandrer, og hun vandrer fordi hun ser, fordi blikket hennes trekker henne ut i verden.

Også for romdimensjonen eller bevegelsen kan dermed bildet (og blikket på det) brukes som analogi. Bildet, med sin visualitet og åpne tilgjengelighet for blikket, er et ideal for Hanna i hennes tilnærming til sine fysiske omgivelser²⁰. Slik blikket kan flytte seg fritt omkring i et bilde innenfor de gitte rammene, slik kan Hanna fritt bevege seg innenfor rammen av sin fysiske verden, som i første omgang er det vårlige Oslo, med byrommet og husene hun besøker – fysiske omgivelser som med bildene de bringer henne, er hennes livsverden, hennes leverandør av virkelighet og synlighet.

Lik det autonome kunstverket, hvis grenser eller rammer Hanna uten videre aksepterer, er rommet rundt Hanna en ramme som er gitt. Vandringen hennes er et svar på rommet hun vandrer i, og omgivelsene er forutsetningen for de innsiktene hun oppnår mens hun vandrer omkring, betrakter og reflekterer: Det Hanna *ser* omkring seg er kilden til det Hanna tenker – det framkaller reaksjoner, stemninger, tanker, tolkninger. Bildene kommer først, begrepene etterpå.

Å *vandre* er en langsam og gradvis form for bevegelse som foretas uten store sprang, og med en *nærhet* til rommet som aldri slipper taket. Dette aspektet ved vandringen har sin parallell i det Ulstrup beskriver som romanens *langsomt fortalte tid* (Ulstrup 2005: 27). Bevegelsen blir knapt synlig. Med Merleau-Pontys ord: ”malerkunsten søker ikke det ytre ved bevegelsen, men dens hemmelige kode” (Merleau-Ponty 2000: 70).

En annen form for bevegelse er *reisen*, som beskrives nedenfor. Reisen foretas ved hjelp av store sprang, og innebærer *avstand* på en mye mer direkte måte enn vandringen gjør. Men også vandringen har en avstandsdimensjon.

Det er ikke en lineær bevegelse Hanna foretar i det fysiske rommet. Det er en fri bevegelse som kan gå i alle retninger: fram, tilbake, i sirkler, i sprang, som blikkets frie bevegelse. Bevegelsen i byrommet likner persepsjonen av et kunstverk, der verkets ulike deler kan ses i forhold til hverandre, i vekslende strukturer, for å gi ulik mening. Hanna

²⁰ Dette poenget har en parallell i Ulstrups lesning, her sett mer i et psykologisk og emansipatorisk enn et estetisk og eksistensielt perspektiv: Ulstrup skriver om bevegelses*friheten* Hanna har vunnet, noe som trolig gjør henne ”til den frieste og lykkeligste av Koltzows kvinneskikkelser” (Ulstrup 2005: 19).

beveger seg fram og tilbake mellom de samme stedene. I løpet av dagene hun vandrer rundt i Oslo, vender hun to ganger tilbake til en og samme benk i parken, i en slags sirkelbevegelse.

Hanna etterstreber kanskje friheten til å vandre uten å komme til veikryss eller bli fanget av konsekvenser, slik hun drømmer om at det skal være mulig å fortelle en historie som sier alt, uten å være nødt til å foreta valg som utelukker visse deler av historien. Men som i en fortolkningssirkel skjer det noe i løpet av sirkelbevegelsen, blant annet på grunn av valg Hanna har tatt. Den første gangen Hanna sitter på benken, skal hun snart møte Stig for første gang, og alt ved livet hennes er uvisst, men åpent. Den andre gangen hun dukker opp på benken, er livet hennes preget av forsvinningen til hennes niese Bente. Verden kan oppleves på nytt, men det er ikke helt den samme verdenen.

Snarere enn en meningsutvidelse har det i løpet av sirkelbevegelsen skjedd et skifte, en endring. Det er ikke riktig det samme subjektet som vender tilbake, og det er ikke riktig det samme stedet hun vender tilbake til. ”Hun slo fast at hun var lykkelig på en annen måte enn hun hadde vært tidligere, hun reiste seg og begynte å gå.” (s 140) I dette tilfellet er det først og fremst en endring til det bedre som har foregått – men det er ingen selvfølge.

I løpet av en vandring i rom eller tid skjer det en endring i identitet. ”Små forskyvninger, usynlige, hadde siden funnet sted, disse forskyvningene som halvveis, ikke helt, var identiske med tiden som gikk,” reflekterer Hanna (s 212). Tiden som går og forskyvningene det fører til – det har en sammenheng med at også vandringen, som en nærhetsorientert bevegelse, kan føre til avstand.

Reisen

Reisen er en form for bevegelse som med enda større tydelighet bringer inn avstand. Konseptet om avstand er noe som bryter med det fenomenologiske bildeidealet i Hannas livsverden: Alt er ikke nært og lett synlig. Verden har ikke bare én ramme som Hanna trygt kan bevege seg innenfor. Som følge av sine bevegelser kan hun også oppleve å falle ut av rammen, å måtte definere nye rammer, noe som medfører en opplevelse av fremmedgjøring.

Reisen med sitt avstandsmoment medfører denne bestemte eksistensielle erfaringen, det å se på verden med nye øyne, kanskje se seg selv med nye øyne, og i noen dager føre ”en dobbelt tilværelse, da hun både var her og andre steder på en gang” (s 222). Dette oppsøker Hanna bevisst fordi det er en fruktbar erfaring i hennes arbeid som forfatter. Skrivningen innebærer at hun av og til må glemme seg selv og sine omgivelser (s 235). Det å reise og det å skrive er å gå inn i et spill med nærhet og avstand:

Og hver gang hun hadde kommet tilbake på denne måten hadde byen igjen lukket seg om henne, skjønt ikke med det samme. I et par dager hadde den et fremmed preg, hun betraktet den med friske øyne, så førte hun i noen dager til en dobbelt tilværelse, da hun både var her og andre steder på en gang. Men etter en stund gikk det over, de fortrolige omgivelsene stengte på nytt for alt hun hadde opplevd andre steder, fikk disse stedene til å rykke unna og gjorde slik store deler av livet til minner [...] hun satt som regel og skrev når hun oppholdt seg her, derfor *var* hun aldri bare her, men befant seg som oftest i tankene på andre steder [...] (s 222)

Men avstand er langt fra alltid del av et frivillig spill. For Hanna er fysisk avstand og avstand generelt dypt forstyrrende elementer. Det er noe som fjerner fenomener fra synsvidden, som får verden til å forsvinne. Når Stig er reist bort, er Hanna preget av en veldig uro. Telefonsamtalene hjelper egentlig ikke, samværet er ikke virkelig når de ikke kan *se* hverandre: ”den telefonen, for en lumpen erstatning for et virkelig samvær!” (s 184).

Hvem er egentlig Stig? Det spør Hanna seg om når han er bortreist, ute av syne. Uten hans fysiske og visuelle nærvær er det nesten uvirkelig at de to har møtt hverandre. Eksistensielle spørsmål reiser seg: Hvem er hun egentlig selv? ”[...] hun tenker på hvordan det skal gå med henne og Stig. Det kommer an på hvem Stig er, det kommer an på hvem Stig er. Men det kommer også an på hvem hun selv er.” (s 198) Fraværet til Stig er en vag påminnelse om folk som forsvinner – Arild, Bente, Torkil.

Når noen forsvinner og blir borte for alltid, begynner det som en avstand i rom, og utvikler seg til en avstand i tid. Med avstanden forsvinner alt det virkelige, levende og sanne ved tingene – det som en gang var sant, er ikke sant lenger. Slik er det med Stigs avdøde kone: ”Han hadde hengitt seg til denne kjærligheten, så lenge den varte hadde han opplevd den som altomfattende. [...] Det var smertefullt på etterskudd å oppleve sitt eget

liv som annerledes enn slik han hadde opplevd det mens begivenhetene utspilte seg.” (s 165)

Bevegelse i tid

Hanna er også på en vandring gjennom livet, en vandring langs tidsaksen. Tidslinjen er et tydelig motiv helt fra romanens åpningssetning ”Da Hanna T. hadde levd sammen med Andreas i tolv år [...]”. Den spirende våren symboliserer en ny begynnelse, der Hanna føler at hun har fremtiden foran seg – en åpen, men fortsatt uviss fremtid, ”som om hun hadde fått en ny sjanse nettopp idet alle sjanser var oppbrukt” (s 37). Fortidsplanet er også framtrædende gjennom hele romanen. Hun bærer fortiden med seg, den dukker opp i bilder, som noe hun både kan og ikke kan bli ferdig med – med tantene som ”stadig kikket henne over skulderen”, og med opphengtheten i samlivet med Andreas som kanskje er i ferd med å slippe taket. Det mest positive utslaget av denne lineære tidsforståelsen er det Hanna gjenkjenner som ”følelsen av bestandig å ha beveget seg mot et mål”.

Samtidig peker den nærheten og visualiteten som kjennetegner Hannas fortidsbilder mot en annen tidsforståelse enn den lineære. Tiden i romanen kan være noe som er synlig på overflaten. Som farger: ”Slitte kjøkkenkrakker i tre, som med sin avskallede maling og sine slagmerker røpet en fortid i gamle hus; rødt, blått, hvitt, gult og grønt og brunt og fiolett hadde de vært malt i på kjøkkener under det tidlige 1900-tallet.” (s 10)

Minnene dukker opp i form av bilder, ”hun var tilbake i det” (s 208); i Hannas imaginasjon er fortiden til stede. Og det er ikke bare de enkeltstående minnene som ligner bilder: Hele tidsforståelsen, med fortid, nåtid og framtid samlet side om side, tar form som et bilde, tilgjengelig innenfor en ramme. Tiden er et åpent felt med elementer som står i et visst forhold til hverandre, men som hun like fullt kan tilnærme seg fra ulike vinkler eller kanter – de kan gjentas, fremskyndes, forsinkes, eller bare vedvare. Ulike deler av fortiden korresponderer med hverandre. Den vanskelige Martin-perioden var en slags forsinkelse, ”full av ekko, av etterklang” (s 207) fra Hannas tid som 17-åring.

Et annet sted husker Hanna tilbake til en dag for noen år siden da hun satt hos psykologen, en fortidig hendelse, men den fortsetter å komme til syne: ”også dette øyeblikket da hun sitter foran psykologen er der på en måte bestandig som vedvarende virkelighet rett under alt det andre hun sanser og opplever” (s 208).

Ved hjelp av imaginasjonen kan selv framtiden nås, slik Hanna i tindrende klare og tydelige bilder møter sommeren mens hun vandrer omkring i den tidlige våren:

[...] de foreløpig litt usynlige, men om en tid så frodige villvinrankene klatrende oppover takrenner og rundt små og store vinduer, i de inngjerdede forhagene ville syrinene om ikke så lenge blomstre lilla, fanatisk, berusende, men ennå var det bare tørre, grå stammer og smale, fiolette krokusknopper å se ... (s 147–148)

Også årstidenes sykliske tidsaspekt overstyres av det visuelle eller fenomenologiske: Våren kan spoles tilbake, gjentas, forsinkes, slik man kan spole tilbake i en symfoni og høre det samme partiet flere ganger, eller lese kapitlene i en bok i vilkårlig rekkefølge:

Hun hadde opplevd dette før, og hun visste det så vel fra tidligere reiser, visste at det fint lot seg gjøre å oppleve den blomstrende italienske våren som hun nettopp hadde gjort, og så reise nordover og raskt bli fortrolig med den forsinkede årstiden her hjemme, slik en kunne starte forfra etter å ha blitt avbrutt i et arbeid, eller lete seg tilbake på cd-spilleren til en tidligere passasje i en symfoni. (s 13)

Den franske, fenomenologisk orienterte nyromanforfatteren Michel Butor trekker sammenlikningen mellom romanen og musikken. Det viktigste felles aspektet ved de to kunstformene er *tidsdimensjonen*, som romanen har et ”utomordentlig värde för utforskningen av” (Butor 1966: 15). Den kunstneriske tiden er kanskje mer vidtrekkende hos Hanna enn hos Butor, som snakker om at ”den vanlige tiden” settes ut av spill *mens* man leser eller lytter – men når man har gjort unna denne kunstkonsumpsjonen, setter formodentlig den vanlige tiden inn igjen: ”Tiden i en berättelse eller en musikalisk komposition kan inte organiseras i sine olika former – repriser, återblickar, olika tidsskikt – om inte den vanliga tiden sätts ur spel vid läsningen eller avlyssnandet.” (Butor 1966: 16) Opplevelsen av tid i Hannas livsverden likner denne estetiske tiden – og også mens hun gjør andre typer erfaringer enn de rent estetiske, ikke bare mens hun er opptatt med å

lese en bok eller lytte til musikk. Men kanskje er det også i Hannas liv slik det er hos Butor, at den lineære tiden ikke lar seg sette ut av spill for alltid.

Når Hanna endelig maler bildet sitt, er det som om det aldri har skjedd noe brudd mellom fortid og nåtid:

[...] hele tiden maler hun med bevisstheten om at hun kastet penselen som ung og aldri skaffet seg de erfaringene hun for lengst kunne ha sittet inne med, likevel er det som om det lange avbruddet ikke betyr så mye, hun bare fortsetter der hun slapp, det er som om det var i går hun gjorde dette for siste gang [...] (s 237)

Men bruddet kommer altså, idet hun hører bråket fra naboateljéet. Det er nåtiden som slår inn som en forstyrrende frekvens. *Øyeblikket* er en størrelse som ikke trenger å forhandle med fortiden.

Øyeblikket

Nærhets- og synlighetsidealet i tid og rom samler seg i én størrelse, som kan utpekes som den mest sentrale størrelsen i romanen. *Øyeblikket* er absolutt nærvær og tilsynekomst, en sammensmeltning av estetisk og eksistensiell erfaring.

[...] øyeblikket, det gåtefulle øyeblikket som alltid este ut og fortrengte alt som hadde vært før og som skulle komme siden, som bestandig hadde den samme intense overtalelseskraften, som fanget inn og dominerte, som gjorde all fortid og alle fremtidige opplevelser til abstraksjoner, stykker, biter, påstander [...] (s 193)

Romanens sentrale kapittel, det fjerde av sju kapitler, er for en stor del utformet som et langt øyeblikk, ”en av disse sjeldne ettermiddagene som aldri tok slutt, men som videt seg ut og videt seg ut og rommet alt i takt med det vedvarende vårlyset”: Et lengre tekstparti uten noen hopp i tid, tilsynelatende uten avbrudd eller utelatelser, med et tilnærmet absolutt nærvær til øyeblikket og Hannas blikk.²¹

²¹ Det er ikke snakk om noen ren *stream of consciousness*-teknikk – men innenfor den realistisk-psykologiske formen Koltzow benytter, er det rimelig å si at den fortalte tiden i dette avsnittet er den reelle tiden, og handlingen ikke slipper nåtidøyeblikket.

På flere måter er dette det sentrale partiet i romanen og i historien om Hanna. Fra romantekstens begynnelse fram til kapittel 4 løper det 98 boksider, mens det etter kapittel 4 og ut til romanens siste side løper 97 sider. Det tar utgangspunkt i øyeblikksopplevelsen, som er det uttalt sentrale i Hannas eksistens. Handlingsmessig består kapittelet av en dag i Hannas liv, fra de begynnende lydene fra gårdsrommet utenfor atelieret om morgenen til hun sitter i Stigs villa når mørket faller på. Hovedtyngden av kapittelet består av Hannas vandring i byen i ettermiddagstimene, etter at hun har brutt opp fra samværet med Stig i det som må kunne kalles det første av to vendepunkt i kapittelet og i romanen som helhet. Vandringshennes i vårettermiddagen arter seg som et øyeblikk som ser ut til aldri å slutte. Kompositorisk er det komplekst, med ytre og indre handling, fortid, framtid, nåtid, bilder. Det som får Hanna til omsider å vende hjemover, er nettopp det andre viktige vendepunktet: hennes møte med Andreas og fortiden, som hun bestemmer seg for å fortelle Stig om.

Gjennom nesten hele kapitlet har narrasjonen en indre fokalisering hos Hanna. Dette skaper en veldig nærhet til Hanna, som nesten utarter til nærsynthet – verdens fenomener framstår i økende grad fjerne, utydelige, forvirrende: Hanna blir usikker på hva hun egentlig har sett og ikke sett.

Underveis i vandringsøyeblikket er Hannas følelser stadig skiftende, men deler av tiden har hun en opplevelse av meningsfylde. Og hun er forelsket – en intens følelse preget av et udiskutabelt nærvær:

Hun visste godt at om en stund ville hun ha blitt kjent med ham, men det ville komme til å ta tid, ennå var hun ikke der, nei utrolig nok var hun ennå ikke blitt kjent med ham, utrolig nok hadde tiden ennå ikke ført henne vekk fra disse lyse vårdagene og frem til andre stadier da disse ukene ville være omdannet til en ansamling av fragmenter, av hukommelsesglimt, til restene av avgjørende, men likevel så flyktige opplevelser ...

... men ennå var det altså ikke blitt slik, ennå hadde ikke tiden ført henne vekk herfra, tvert om opplevde hun nå en av de sjeldne ettermiddagene som aldri tok slutt, men som videt seg ut og videt seg ut og rommet alt i takt med det vedvarende vårlyset og ryddet plass for så mange flere opplevelser enn de korte vinterkveldene gjorde ...

... hun gikk altså hurtig nedover de sollyse gatene, der tidens harmoniserende virkninger allerede lenge hadde kastet et forskjønnende skjær over de solide bygårdene i fire og fem etasjer med sine ornamenter og forsiringer og doble eller enkle inngangsdører fra attennitti- og nittentyveårene [...] (s 147)

Hanna er midt i det lykkelige øyeblikket, med en intens følelse som skriver seg fra bevisstheten om at det er nå dette lykkelige øyeblikket er – et *nå* som tilsynelatende aldri kan ta slutt – på samme tid som hun tar inn over seg at øyeblikket i virkeligheten aldri kan holdes fast. Hun vet at det nye, det forhåpningsfulle, det vakre ved våren og forelskelsen vil bli til noe annet, vil komme på avstand. Hanna har både et avstandsperspektiv og en nærhet til øyeblikket.

Romanen knytter den intense erfaringen av øyeblikket til en opplevelse av sanselighet og tilsynekomst som grenser til estetisk erfaring. Nettopp dette fenomenet er beskrevet hos Martin Seel. Estetisk erfaring kan oppstå når som helst og hvor som helst, hevder Seel, som dermed løsriver estetisk erfaring fra verket. Estetisk erfaring handler først og fremst om nytelsen som oppstår gjennom følelsen av *nærvær* (Larsen 2006: 10).

Seel beskriver den estetiske erfaring som en særegen oppmerksomhet overfor livets *her og nå*. ”Seel tager udgangspunkt i et nærvær, som han betegner som en særegen æstetisk opmærksomhed, der er karakteriseret ved et her og nu; ved at det har momentantitet. Det er en opmærksomhed, der kan opstå overalt, i byen, i naturen eller foran kunsten.”²² (Larsen 2006: 11)

Øyeblikkets arbeid i Hannas bevissthet består i å fortrenge alt det som ikke ligger synlig på overflaten. I et essay om rollen som biograf spør Liv Køltzow: ”Hvordan betone livsfyllden, nå’et, som det eneste vi noen gang egentlig er sikre på å kunne gripe fatt i, så lenge den biografiske fortellingen hele veien betoner det lange forløp [...]?” (Køltzow 2004: 65). Der øyeblikket likner på billedkunsten i sin synlighet og umiddelbarhet, likner fortiden og den lineære tidsforståelsen på historiefortellingen, som Hanna er så skeptisk til – litteraturens argumentative side eller begrepsside. Fortiden er noe som aktiverer forestillingen om årsakssammenhenger, i motsetning til de rent synlige fenomener. Selv om fortiden kan komme til Hanna i bilder, er dens eksistens diskutabel: ”Det fantes ikke nødvendigvis noe bak. Først og fremst fantes det alltid et nå” (s 128).

²² Filosofen Hans Ulrich Gumbrecht sammenlikner Seels begrep om tilsynekomst med sitt eget begrep *Epiphanie*, forstått som intensive øyeblikk som utgjør den estetiske opplevelsen (*Augenblicke der Intensität*) – et nærvær som oppfattes som om det kommer ut av intet fordi det ikke er et konstant nærvær, men noe som kommer ut av øyeblikkets intensitet (Larsen 2006: 11).

Hannas skepsis til historiefortellingen faller sammen med en skepsis til den lineære tidsforståelsen som bunner i en eksistensiell angst.²³

Romanens levende og visuelle skildring av Hannas øyeblikksvandring inneholder imidlertid selv en overskridelse av utsagnet om litteraturens manglende evne til å betone nået eller bevare øyeblikkets sanselighet. Det nederste avsnittet som er sitert ovenfor ("... hun gikk altså hurtig nedover [...]") rommer en refleksjon over kunstobjektene funksjon i møte med trykket fra den estetiske øyeblikksopplevelsen: Et estetisk utformet objekt, nærmere bestemt et eksempel på arkitektur, trekkes inn som en sammenlikning. Det forgjengelige øyeblikket Hanna opplever, settes i relieff til de solide og bestandige bygårdene hun betrakter. Samtidig framtrer det en likhet mellom arkitekturens estetiske utforming, som avstanden i tid kaster sitt forskjønnende skjær over, og den teksten vi nettopp har lest, som i sin evige, unge alabast fastholder øyeblikket i Hannas bevissthet, de visuelle omgivelsene, stemningen i dem. Hannas flyktige øyeblikk er synliggjort som et stykke litteratur, umistelig.

Metamorfosen

I en diskusjon av forholdet mellom maleriet og fotografiet skriver Merleau-Ponty om øyeblikket og om det aspektet ved tiden at den aldri stopper: "Det er kunstneren som er sannferdig, og fotografiet som er løgnaktig, for i virkeligheten stopper tiden ikke." (Merleau-Ponty 2000: 70). Øyeblikket kan ikke holdes åpent, det må gå videre, det lukkes igjen av tidens trykk. Overskridelsen til maleriet ligger i at det (i motsetning til fotografiet) klarer å få med mer enn ett øyeblikk i bildet, det klarer å få med bevegelsen. "Fotografiet holder de øyeblikkene åpne som tidens trykk med det samme ville lukke igjen, fotografiet forhindrer overskridelsen, overlappingen, tidens "metamorfose", som malerkunsten tvert imot synliggjør fordi hestene rommer et "herfra og dit", fordi de har et ben i hvert øyeblikk," skriver han (Merleau-Ponty 2000: 70).

Er kunstverkets oppgave å holde fast øyeblikket? Nei, mener Merleau-Ponty, det er heller å prøve fange inn omdannelsen, overgangen fra det ene momentet til det andre, bevegelsen uten forflytning. Vise hvordan verden *er* i seg selv, og samtidig er i ferd med

²³ Dette er et tema som forfølges videre i neste kapittel.

å *bli* til noe nytt, i ferd med å *bety* noe annet. Hvordan verden aktivt blir til og kommer til syne. ”Det verdens øyeblikk som Cezanne ville male og som for lengst er svunnet, springer oss fortsatt i møte på hans lerreter, og hans Montagne Sainte-Victoire kommer atter og atter til syne hver gang vi betrakter det i hans bilder.” (Merleau-Ponty 2000: 32)

Tidens metamorfose finner sted midt i øyeblikket, og den kan kunsten fange, skriver Merleau-Ponty. Omdannelsen av øyeblikket, bevegelsen ”herfra og dit”, muliggjør også at det midt i Hannas kontinuerlige øyeblikk oppstår et brudd, dette som er romanens prekære moment. Romanens første vendepunkt oppstår som sagt idet Hanna bryter opp fra samværet med Stig som hun har fylt de siste dagene med, full av uro. Etter en samtale om bilder tar Hanna fortiden inn over seg. Hun reagerer med en angst, en følelse av ”stivhet”:

Hun tenkte på alle årene hun hadde bak seg [...], barndommens malerivegger med mørknende gullrammer, korte sekvenser fra reiser til Italia og fra hverdagsliv hjemme, hennes foreldre ved siden av hverandre på terrassen i en hage, klare til å fotograferes, en rød vintersol. Alt dette som hun hadde bak seg, tusener på tusener av dager, alt dette hadde fått sin mening ene og alene fra øyeblikkets bedrageriske fylde, og det hun opplevde nå var selvsagt dømt til å bli borte på den samme måten. Men det ville hun ikke at skulle skje, nei, hun ville virkelig ikke at dette nå skulle skje, plutselig var hun full av protest, også mot de vilkårene mennesker alltid var sammen på, Stig der, hun her, hver på sitt sted, plutselig følte hun en slags stivhet, som en kortslutning, som om hun ikke klarte å ta imot mer, komme med flere øyekast, fortelle mer [...] (s 118)

Også Stig vil gjøre opprør mot alt det som som får verden til å forsvinne, mot ”de vilkårene mennesker alltid var sammen på”: ”’Lev *nå*, Hanna! – vi lever *nå*!’ Han ropte det høyt [...]” (s 158).

Men øyeblikket er en konstant omdannelse av seg selv til noe annet, av nærvær til fravær, av tilsynekomst til forsvinning. Selve livsøyeblikket vokser og utvider seg, kommer nærmere og nærmere i sin intense overtalelseskraft, til det plutselig står tydelig for en at det er kommet lengre og lengre unna, at det har omdannet seg til noe ganske annet, at også en selv har forvandlet seg til noe nytt.

”Følelsen av bestandig å ha gått mot et mål” er en tilstand som innvarsler et slutt punkt, den bærer i seg en lengsel etter hvile. Følelsen kommer til Hanna i en tilstand av tilfredsstilt begjær, ”fornemmelsen av å ha falt på plass på rett sted, av ro, ikke behov

for å røre en finger” (s 76).²⁴ Øyeblikket, som er kjernen i Hannas ideelle, fenomenologiske tidsforståelse, er uforsonlig med det lineære tidsaspektet og vandringen. For selv om vandringen hennes foregår i nærhet til øyeblikket, selv om hun ikke eier motorsyklistenes fartsgale dødsdragning, bringer vandringen henne samtidig vekk, *herfra og dit*, i en helt bestemt retning. Det er en gruoppvekkende erkjennelse at det ikke engang kreves noe brudd for at det som er nært en gang skal bli fjernt.

²⁴ Ulstrup peker i sin utmerkete romanalyse på at Stigs villa, som Hanna befinner seg i ved handlingens utgang, er et rom hvor det ligger muligheter for stabilitet og kontinuitet, i motsetning til de andre rommene til Hanna som er mer preget av ambivalens og ustabilitet. Ulstrup viser at perspektivet i den siste scenen fra Stigs villa har dreid fra å vende mot et eksteriør til å vende mot et interiør. Igjen innebærer tolkningen hennes at Hanna er en person som nærmer seg ”målet”, som faller til ro. (Ulstrup 2005: 62–63)

Kapittel 4: Forsvinningen

Hun gjenkjente tomrommet etter dem som var borte, og dette tomrommet sto for henne som en erfaring som stakk dypere enn alle andre og aldri var blitt utvisket av alt hun senere hadde vært gjennom (s 123)

Både de eksistensielle og de estetiske erfaringene i romanen plasserer seg på aksens nærhet–avstand. På denne aksens er *tilsynekomstens* motsetning *forsvinningen*. *Nærværets* motsetning er *fraværet*. *Øyeblikkets* motsetning er *døden*.

Dødsangsten ligger rett under livsgleden i Hannas bevissthet. At det er det alltid nærværende øyeblikket som bærer fraværet i seg, reflekteres strukturelt i romanen, idet nettopp øyeblikkskapittelet er breddfullt av motiver som handler om forsvinning og fravær.

Det avbrutte øyeblikket

I tekstpartiet med Hannas vandring i de vårlige gatene som på overflaten er så preget av lys og skjønnhet, ligger det mange mørke elementer. Den solfylte vårettermiddagen er rammen rundt en kamp mellom lyse og mørke krefter i Hannas liv.

[...] den solfylte vårettermiddagen som på en og samme gang var så løfterik og så katastrofepreget, for denne våren hadde vært løfterik i en stigende kurve, først langsomt, så eksplosivt, inntil det øyeblikket da hun et par timer tidligere hadde gått fra Stig ... (s 124)

Samtalen med Stig om bilder ansporer Hanna til å tenke på fortiden og livets vilkår, og hun blir fylt med en slags angst, et slags opprør. Deretter drar hun hjem til seg selv, hvor hun blir konfrontert med nyheten om Bentes og Torkils forsvinninger. Hun møter floker og forpliktelser, vikles inn i konsekvenser, en motsetning til de autonome, i seg selv betydningsfulle bildene som hun betrakter og nyter fordringsfritt. Hanna får ikke tak i

Stig på telefonen, og føler angsten for å ha mistet ham – en angst for avstand, forsvinning. Tankene går til hennes forhenværende samlivspartner Andreas, hun begynner på et brev til ham, som om hun kan nå ham – men avstanden hun føler til ham er for stor. Hanna besøker Bentes leilighet, hvor hun selv en gang ”hadde levd et år i et utrolig mørke” (s 153). Hun kikker ned fra balkongen hvor hun så ofte hadde stått og sett ned, svimmel, et selvmordsmotiv, ”husket suget mot bakken den gangen” (s 135). Hanna reflekterer over Bentes rusmisbruk, ”dette triste fraværet” (s 141). Endelig river hun seg løs, setter seg på benken hun har sittet på tidligere, ”husket plutselig nok et minne om Bente som liten, som nyfødt spebarn – å! (s 141)”, kommer nærmere øyeblikket, våren rundt seg, det livgivende og det nyfødte, trekkes mot Stig, trekkes mot lyset, minnes bildene – ”Ja, bildene! – (hun skulle straks treffe Stig!) – bildene [...]” (s 144). Ser for seg framtiden, sommeren som skal komme, kjenner gleden som sitter i kroppen. Men møter isteden Andreas, et spøkelse fra fortiden, hun besvimer, føler det som om hun nettopp har hatt en skremmende visjon, har ”falt gjennom luften, et tuseneters fall da hun så sin egen eksistens og sin egen bestemmelse i konsentrat, som om hun nettopp hadde vært konfrontert med en sannhet” (s 151).

Med det indre perspektivet gjennom mye av kapittelet uttrykkes en nærhet mellom subjektet og verden. Likevel etterlater kapittelet Hanna i en sterk uro – det er som om Hanna ikke er helt sikker på at hun virkelig er der, og er nødt til å se etter. Det visuelle og sanselige gir henne bekreftelse og tilflukt i hennes eksistensielle usikkerhet:

[...] følte seg fortsatt oppløst, fremmed for seg selv, slik hun alltid gjorde når hun hadde snakket om seg selv [...]. Hun så på sine egne føtter, på skoene sine, på sine egne hender, på sine egne armer som for å overbevise seg om at hun var seg [...] (s 154)

Det nære indre perspektivet har et element av ensomhet og forlatthet. Hanna har snakket om seg selv i et forsøk på å forklare seg selv for Stig, hun har vært seg selv og bare seg selv, og ender opp med en følelse av fremmedgjorthet. Det som ligger under, er vissheten om noe subjektet er nødt til å møte helt alene. De mørke elementene i kapittelet peker mot et være eller ikke være, et møte med død.

Fravær

Minnet dukker opp igjen, hun er liten, hun står i sengen i det tomme soverommet og roper, ingen kommer. Det er ingen der, ingen, ingen, ingen. Det er altså slik som hun innerst inne har hatt en mistanke om at det er. De voksne menneskene hun pleier å ha rundt seg, er ikke til å stole på, det er ikke helt sant alt det de sier til henne, de er ikke alltid der slik de har sagt at de skal være. Hun er alene. Alle er et annet sted. Alle er større enn henne. Hun er forlatt, glemt igjen fordi hun er så usynlig, hun betyr ingenting, et løfte til henne er null verd, hennes lille eksistens teller ikke. På veggen over sengen henger et bilde av en engel, svevende over klipper og stup, med skyer på den blå himmelen. Bestandig har den hengt der, bestandig har hun trodd på beskyttelsen som skikkelsen i glass og ramme har tilbudt henne, nå er bildet blitt en gjenstand uten kraft [...]

Stillhet.

Hvor var Torkil? Bente?

Hvor var Stig? (s 122–123)

Hannas minnebilde fra tidlig barndom rendyrker følelsen av fravær. Fravær er noe som manifesterer seg på ulike måter i romanen. Det kan spores i teksten som fravær av mening.

Et tilsynelatende fravær av mening er noe Hanna intuitivt ikke godtar. I Hannas holdning til verden gjenfinnes prinsippet om intensjonalitet: I utgangspunktet framstår alt en erfarer som helt og meningsfullt – mens det i analysen kan glippe med forståelsen. Hanna forutsetter at ting har mening, og spør verden hva den betyr: ”Hva betydde det altså denne gangen å være hjemme? Betydde det enda et gjensyn med alt hun hadde flyktet fra, selvsagt, men akkurat nå, i dette øyeblikket, betydde det bare noe åpent, noe hun ikke hadde innsikt i” (s 16). Og hva betyr Torkils halting? Hanna spør igjen og igjen – ikke om hvorfor Torkil halter, ikke om hvordan han ble halt, men om hva haltingen betyr. Hanna ser at noe har satt et spor på Torkils kropp, og leter etter dette sporets mening – på samme måte som når man analyserer en tekst, finner et spor i teksten, spør hva det betyr. Hanna stiller spørsmål til livet som det ellers er vanlig å stille til kunstverk.

Men til tross for at hun ikke aksepterer det, er meningsbortfallet noe hun må erfare, idet personer forsvinner.

Da Hanna T. hadde levd sammen med Andreas i tolv år, forsvant Arild, Andreas' tyve år gamle sønn, ingen spor, ingen forklaring. (s 5)

Romanen åpner med en setning som handler om forsvinning. Nesten alle personene i romanen har mistet noen: Andreas har mistet sin sønn Arild, Stig har mistet sin kone Anja, Hanna har mistet sin søster Birgit, hennes svoger Halvor har mistet sin kone og niesen Bente har mistet sin mor, Halvor mister for en stund sin datter Bente, Sissel mister for en stund sin mann Torkil. Det er som om teksten sier: Alle skal miste noen. Alle skal forsvinne.

Arild forsvinner, Torkil forsvinner, Bente forsvinner. Det finnes enda en person som forsvinner *i teksten*. For i motsetning til møtet mellom Hanna og Stig er det som foregår mellom Hanna og Andreas ikke et møte, men nettopp en forsvinning.

Man kan lete etter meningen i alle disse historiene og ikke finne noen. Personenes fysiske fravær blir som et bilde på fraværet av mening. Hvem er Arild? Om Arild, som har fått en igangsettende funksjon for de begivenhetene denne romanen tar utgangspunkt i (han er selve årsaken til at forholdet med Andreas endte, og til at Hannas liv nå er på vei inn i en ny fase), vet leseren kun én ting: At han er forsvunnet, sporløst.

I den nevnte første setningen synes likheten mellom de to navnene som introduseres, *Andreas* og *Arild*, påfallende. Navnet Arild er plassert midt imellom to 'Andreas', som om 'Andreas' bærer 'Arild' i seg. Gjennom tekstens forløp, etter som Arilds navn aldri blir beriket med noen referanser til det mennesket det har tilhørt, blir ordet tømt for innhold og stadig mer direkte knyttet til fravær. Det kroppsløse *Arild* klinger med når vi leser ordet Andreas, Arild blir en del av Andreas, et tomrom i ham som fortærer ham fra innsiden.

Og gradvis forsvinner Andreas. Det er i siste fase av en slags atomvinter leseren entrer Hannas verden – spor fra hennes tidligere liv er nesten helt utvisket, vi vet lite om hva som har skjedd før, og det er lett å se bort fra alt som har vært tidligere. Leserens ser knapt hvor stor plass Andreas har tatt opp i Hannas tanker, men kan likevel ane det. Bare Andreas' framtrekkende plass i bokens første setning er én indikasjon på at Hannas liv – for forbausende kort tid siden – har vært fullstendig fylt av Andreas. Hans påfallende fravær i resten av romanen blir noe manifest, men ikke-kroppslig – som et spøkelse. Vi ser skyggen av Andreas, sporene etter ham, når Hanna minnes fortiden.

I vårettermiddag-kapittelet dukker Andreas opp, men det sås sterk tvil om det *er* Andreas hun ser, om møtet faktisk finner sted. Hans manifestasjon er nærmest uvirkelig:

Hun var usikker på om han hadde sett henne da han svingte rundt hjørnet, hadde han forsøkt å unngå henne? Det ville i så fall ligne ham, slik hadde han bestandig vært, det var blant annet derfor ...

[...] Nå forsvant han bak henne i mengden igjen, *nå var han ikke der lenger, intet, intet* hadde hun fått ut av denne handlingen [...] (s 149, mine uthevinger)

Meningsbortfallet ved forsvinningen til Arild gjenspeiler meningsbortfallet i Hannas forhold til Andreas, som gjør at det er umulig for de to, Hanna og Andreas, å møtes igjen: ”Hele møtet var meningsløst, for hun kunne i virkeligheten ikke si noe som helst til dette mennesket” (s 149). Stemmer det at hun ”rørte ved armen hans slik hun hadde tenkt” (s 148)? Nei –

[...] igjen hadde det ikke vært noen sannhet, bare blodet som bruste, og heller ikke den susende vinden under noe fall, fortsatt hadde hun en nummen, prikkende fornemmelse i alle lemmer, fortsatt et brusende øresus, men ellers hadde hun ikke opplevd noe, ikke grepet fatt i noe, intet, intet. (s 151)

Hun har ikke grepet fatt i ham. Men Hanna bærer fortiden med seg i sin imaginasjon, og teksten blir arena for denne imaginasjonen og rommer dermed fortidselementet. Andreas’ sorti fra Hannas liv peker på det helt grunnleggende fraværet, den forsvinningen som vil ramme også Hanna og Stig. Et av de første tydelige tegnene i romanen på den undertrykte frykten for det å skulle forsvinne, er tanken som farer gjennom Hannas hode mens hun elsker med Stig – en tanke på kunstneren Georg Achen, han som hadde skrevet et brev til forfatteren Amalie Skram:

Hva om det hadde vært Achen, tenkte hun, stadig litt selvironisk, men Stig var heldigvis ikke Achen. Georg Achen hadde vært død i femogåtti år, hun hadde bilder av ham også som middelaldrende, og på dem var Georg Achen eldet, trett, så fort skjedde det da, tenkte hun, slik skal det en gang gå med Stig og meg, vi forandres, blir borte, noen blir glad for at de ikke var oss [...] (s 94)

Hanna og Stig er ikke Amalie Skram og Georg Achen, de er spill levende. Men denne tanken som dukker opp i Hannas hode, om de som eldes og blir borte, er et illevarslende

besøk. Forsvinningen og frykten for å forsvinne er stort sett en slik kroppsløs størrelse gjennom romanen: Et spøkelse som ikke bare manifesterer seg gjennom Andreas, men ett sted i teksten også gjennom Hanna.

Angsten

Hanna blir dypt forstyrret når hun leser om den delen av kobberstikkets historie hvor verkene i stor grad ble *reproduserende* (s 203). Er det frykten for selv å mangle kunstnerisk originalitet som vekkes i Hanna – ønsket om å sette et avtrykk som ikke kan viskes ut, ikke kan gjentas? Eller er det vel så mye et annet aspekt ved begrepet som uroer henne – fordi dette ønsket om å uttrykke seg selv, dette valget av kunstnertilværelsen, er én årsak til at Hanna har valgt bort en annen form for reproduksjon?

Døden som ligger i sluttpunktet av den lineære tiden blir tydeliggjort spesielt gjennom det faktum at Hanna ikke har reprodusert seg i biologisk forstand. Linjen slutter med henne. Det er en kjensgjerning det er vanskelig for Hanna å ta inn over seg, og hun blir urolig:

[...] uroen over å være den hun er, er tilbake, urgammel, provoserende, uforståelig. Hun leser videre, hun legger vekk boken, hun trekker frem andre bøker, drar ut skuffer, finner gamle saker, fotografier, skisser, gamle gjenstander, gamle vaser, gamle sko, gamle klær, gamle flybilletter; vitnesbyrd, ugjendrivelige, om alt hun aldri kan løpe fra. (s 204)

Problemstillingen setter Hanna på sporet av fortiden, og som et hvileløst spøkelse, *søvnløs, plaget*, roter hun i gamle saker, drar ut skuffer, finner vitnesbyrd om alt hun aldri kan løpe fra – ting som står i en motsetning til Hannas stadige ønske om å møte hver dag med blanke ark, uten heftelser, bare med den synlige overflaten av verden. Hennes streben etter en lykkefølelse arter seg som et ønske om å fastholde øyeblikket. Like fullt etterlater hun seg vrakgods, *gamle saker*, etterlatenskaper som er påminnelser om at hun ikke bare lever i et evigvarende øyeblikk, frigjort fra fortid og fremtid. Hun er samtidig på en ferd som har en begynnelse og en slutt, der øyeblikket transformerer verden fra noe nærværende til noe fraværende. Fortiden er en byrde som det er tungt for Hanna å skulle forsone seg med. Men enda mer smertefull er nødvendigvis tanken på selv å skulle

forsvinne, og spøkelset i Hanna, som med økende uro graver seg ned gjennom lagene i fortiden hennes, varsler nettopp om at hun selv og hennes livsøyeblikk en dag vil opphøre.

Døden ligger rett under tekstens overflate og rett under Hannas bevisste tanker, som en skygge til alt det høyeksponeerte og tilstedeværende som romanen skildrer – men her i dette øyeblikket, i denne teksten, er det ingen som dør. Fenomenologien lærer oss at bevisstheten alltid retter seg mot et objekt. Dødens grunnleggende fravær og forsvinning gjør at den ikke lar seg objektivisere, og ikke er noe bevisstheten kan rette seg mot; den kommer dermed ikke til syne som et fenomen i Hannas livsverden. Døden er negasjonen av det alltid tilstedeværende øyeblikket, negasjonen av både estetisk og eksistensiell erfaring. Men dødens eget uhyggelige fravær i teksten er en av grunnene til at det livet som skildres – bildene, blomstene, våren, forelskelsen – ser så skinnende klart og nært ut.

Mest synlig og uttalt er dødstemaet i romanen ved det gjentatte motivet motorsykler og motorsykkelykker. Ikke bare rusmisbrukerne Torkil og Bente flørter med motor og fart, død og fravær. Også Hannas ungdomsforelskelse Egil er død i en trafikkulykke. I en slags prolepse tenker Hanna at den forsvunne Arild en dag vil bli funnet der han har kjørt utfor en glatt vei på mopeden sin (s 248). Dødssymbolikken i motorsykkelmotivet trer tydelig fram når trafikkdøden befinner seg midt i kirkerommet:

[...] enkelte områder i kirken hadde vært tett besatt med situasjonsfotografiene av motorsykkelen som vrak og pasienten som gjenoppstanden rekonvalesent med benet i strekk; hun hadde sett dem andre steder i Italia, men ikke i slike mengder; for italienerne var de en daglig selvfølgelighet under deres små, stille stunder i gudshuset, for henne hadde de vært et møte med en kultur som hadde gjort henne taus. Italia var ikke Norden, Italia var Italia, og i Italia var trafikkulykkene ikke et kritikkverdig samfunnsproblem som man innbilte folk at det kunne gjøres noe med slik man gjorde hjemme; der sto sannheten frem, der var ulykkene en skjebne som rammet hver dag, som rammet mange, og som var prisen for å leve i en motorisert verden, og det kunne være sant nok, det hadde bare vært så uhyggelig at det var så ufattelig mange ... (s 178)

Hannas liv er et bilde; et bilde som vil avbrytes. Under maleseansen til Hanna er det som om hun favner hele livsløpet sitt, som om hun har stått og malt siden hun var ung, og plutselig blir stanset. Dødsangsten til Hanna kommer til uttrykk når Hanna ikke holder ut tanken på selve den avgjørende avbrytelsen, som gjør at hun en dag skal stoppes i å være

til og skape bilder, ”det er som om denne avbrytelsen er selve den avgjørende avbrytelsen [...] selv om hun hverken finner seg i den, tåler den, holder den ut” (s 237).

Om døden er et motiv som forblir ikke-manifest og spøkelsesaktig, er dødsangsten et motiv som underveis utvikles fra det kroppsløse til det kroppsliggjorte. I et av romanens siste avsnitt blir Hanna plutselig overveldet av følelsen av kroppens skrøpelighet.

”Hva er det, Hanna? Er det noe annet?”

Hun medga at hun fortsatt følte en slags angst.

Og ja, plutselig var alt bare kropp, hun var så varm, plutselig var hun bare en svett og skjør kropp! (s 249)

Hanna forsoner seg til dels med fraværet som realitet. Hun erkjenner at trangen til fortsettelse (istedenfor avbrytelse), trangen til å møte mennesker (istedenfor å la dem forsvinne), kan være vanskelig å etterkomme. ”Det var umulig, slik hun heller aldri ville få til noe møte med den døde maleren, slik hun aldri ville kommet til å skrive det brevet til Andreas” (s 248). Når dødsangsten synliggjøres, kan den også lettere overskrides.

Fortrøstningen

Døden fungerer ikke som en ramme rundt livet som bidrar til å skape mening i det, slik det forholder seg med rammer rundt bilder. Døden fungerer snarere som et sort hull, et punktum, et punkt som suger opp alt før seg og alt etter seg. I sin livsverden må Hanna finne andre rammer, andre former for avgrensning som kan bidra til å skape mening enn dødens utslettelse. Den estetiske livsanskuelsen kan tilby nettopp slike rammer – blikket som ser i bilder. Hanna ikke bare ser i bilder, som kunstner lager hun også bilder som andre kan se, betydninger som produseres og reproduseres. I den forstand slutter ikke linjen med henne – slik Merleau-Ponty ser det for lengst svunne ”verdens øyeblikk” gjenoppstå i Cezannes malerier.

”Malerens syn er en uopphørlig fødsel,” skriver Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2000: 29), og Hanna og verden rundt henne gjennomlever en slags fødsel i hennes blikk. Hanna betrakter i ettertid med en viss anerkjennelse dette bildet hun hadde begynt på og blitt avbrutt i. Vel er det blitt noe litt annet enn hun hadde sett for seg. Men det er et

bilde. Selv om hun erfarer en angst idet hun ser sin egen snikende forkrøpling, kan verden og hennes egen imaginasjon levere henne bilder som tar brodden av av den:

Det ofte litt angstfylte synet på hennes egen historie som en blanding av snikende forkrøpling og hemningsløs selvutfoldelse, hadde falt sammen som en ballong som noen stakk hull på, igjen kanskje bare på grunn av en stemning, på grunn av det fine solskinnet som hun ennå husket, men hun trodde også at et trøstefullt, lynsnart oppdukkende minne hadde beroliget henne [...] (s 37)

Håpet gjenfinnes i en tredje forståelse av tids- og livsforløpet, som tar plass med det alttoppslukende, nærværende øyeblikket på den ene siden og med den langsomme vandringen mot et mål på den andre siden: Den sykliske bevegelsen, der død blir til nytt liv. Andreas' fravær er en mulighetsbetingelse for handlingen i romanen, slik Stigs kones død er en mulighetsbetingelse for at han skulle treffe Hanna. Idet Andreas forsvinner fra Hannas livsverden, trer nye ting fram for hennes blikk. I Stigs liv finnes et fravær som åpner for et nytt møte, en syklisk bevegelse: "Og jeg er så glad for å være ferdig med det! Jeg er så glad for at hun døde! Så fikk jeg noe mer ut av livet! Så traff jeg deg." (s 166)

Døden er noe blindt og usynlig, derfor kan overskridelsen ligge i å lage og se bilder, i å feire det synlige. Døden er noe ensomt, lik Hannas grunnfølelse av forlatthet som hun husker fra barndommen, derfor kan overskridelsen ligge i møtet.

Kapittel 5: Møtet

Og mens hun og Stig spiste, snakket, befant seg på hans atelier eller på hennes atelier, mens de var ute i byen, satt på kafé, gikk i gatene, stakk innom butikker, satt i en taxi, opplevde hun mange møter med sitt nyslåtte jeg (s 90)

Som en motsats til alt og alle som forsvinner, rommer romanen en hel del møter. Et av romanens viktigste motiver er skildringen av kjærlighetsforholdet mellom forfatteren Hanna og maleren Stig. Møtet mellom de to overskrider avstanden mellom individer og mellom kunstarter.

Overskridelsen

Den eksistensielle krisen Hanna erfarer i løpet av den lange vårettermiddagen, fører henne hjem til Stigs hus, hvor hun ikke lenger er alene. Stig og Hanna ser nærmere på fortidselementene de bærer på, noe som muliggjør en ny bevegelse framover.

Overskridelsen av brudd tydeliggjøres ved bruddet mellom kapitlene, der handlingen likevel fortsetter der den slapp. Skiftet til en ytre fokalisering kan mange steder i teksten representere et element av avstand. Men ved utgangen av kapittel 4 har fremmedgjøringen og avstanden Hanna føler til seg selv, oppstått som resultat av en overeksponert nærhet, et ensomhetsperspektiv. Kapittelbruddet bringer et etterlengtet møte med et annet blikk.

Ulstrup har beskrevet Stigs villa som en blanding av ute og inne, noe som representerer både bevegelsesfrihet for Hanna som individ på den ene siden, og trygghet på den andre. I tillegg kan man peke på at denne vårkvelden i Stigs hus overskrider skillet mellom mørke og lys, dag og natt.

Mørket som faller på denne aftenen representerer ikke først og fremst mørk fortid eller sort dødsangst. Hanna sitter i glassverandaen til Stigs trygge hus og betrakter

skumringen som et bilde. Symbolikken i skumringen er noe hun kan tolke estetisk såvel som eksistensielt. Den kunne vært et bilde på ensomhet, men trærne som befolker hagen hun ser ut på, gjør bildet til en reversering av minnebildet av de voksne som var forsvunnet. Her er det noen, og de kommer ikke til å gå sin vei:

Som de andre er også denne verandaen en mellomting mellom hus og natur, til tre sider kan hun se trærne som om hun er ute, men er likevel inne, det hun ser ut på er et villnis, innhyllet i hurtig sviktende ettermiddagslys, mange trær, gamle og store, mørket kommer raskere enn andre steder, faktisk faller skumringen nå, himmelen i vest er lys, men i hagen tetner det til, overalt disse kjempetrærne. (s 155)

I fortsettelsen av kapittelet tematiseres nettopp *fortsettelsen* – idet bruddet mellom dag og natt overskrides. Hanna og Stig sover noen timer, men står opp midt på natten. Så sover de igjen om morgenen, idet dagen er i ferd med å begynne, og visker ut skillet mellom natt og dag. Om formiddagen våkner de igjen, og alt føles nytt, men alt er bare fortsettelse, den samme dagen som de sovnet fra. En gjenfødelse – til mer liv:

[...] åpnet øynene: Formiddag, solskinn, vårvær, brødkurver og avis på bordet, gjenfødelse, nytt liv, men hvilket liv, gjenfødelse til hva.

Ikke til noe, ikke til noe, bare til en sen frokost, bare til Stig som fortsatte å stryke henne over skuldrene [...] (s 170)

Samtalen

Hanna og Stig møtes gjennom språket i sine mange samtaler. Formålet med samtalene er å nærme seg hverandre gjennom ord og tanker. På den ene siden snakker de om kunsten og bildene, på den andre siden snakker de om sine respektive fortider og forteller hverandre historiene de bærer på. Samtaler om bilder virker tryggere på Hanna enn samtaler om fortid, årsaker og konsekvenser:

Men ikke om Andreas, ikke om Andreas, med ett ble det feil å forstå spørsmålet til Stig som et spørsmål om hennes egen fortid, hun gjenopptok derfor bare samtalen om bilder og bøker [...] (s 109)

Men samtaler om bilder er ikke ufarlige, der er det vel så mye som står på spill. Da Hanna har fortalt Stig om det fortrolige forholdet hun som barn hadde til det

gammeldagse bildet av utløa, føler hun seg utrygg. I samtalene leter Hanna etter en bekreftelse på at de to har det samme synet på bilder. ”Kanskje han til sist likevel fikk gale ideer om hennes smak, om hennes billedforståelse. Hans egen tenkemåte og liv sto kanskje for første gang for ham som håpløst forskjellig fra hennes tenkemåte og liv” (s 118). Dersom Hanna og Stig ikke har det samme synet, eller i det minste compatible syn, på bilder, vil de aldri virkelig kunne møtes. Forholdet mellom Martin og Hanna, som ikke delte synet på bilder, var ikke egentlig et møte: ”Og på samme måte var det med seksualiteten, hun hadde noe, ikke det rene intet, hun hadde ham, men han var på sitt sted og hun på sitt.” (s 233)

Kroppen

Samtalene om bilder er igjen et supplement til noe som betyr enda mer enn ord: Det å sanse og å se hverandre, å være hverandres bilder. Den sansbare, synlige kroppen er enda mer sentral for Hannas eksistens enn ordene kan bli. Kroppen er nødvendig. Det er kroppen som er skrøpelig og kan forsvinne – det er kroppene som virkelig møtes, slik det hos Merleau-Ponty ligger et møte nedlagt i hver eneste kropp:

En menneskekropp har vi når det kommer til en slags krysning mellom den seende og den synlige, mellom den berørende og det berørte, mellom det ene og det andre øyet, mellom hånd og hånd, når det sansende-sanseliges gnist fenger, når det blusser opp i den ild som ikke slutter å brenne før det hender noe med kroppen som løser opp det ingen hendelse alene ville ha kunnet frembringe ... (Merleau-Ponty 2000: 19)

I motsetning til Hannas kropp, som kan ses og sanses og som kan forsvinne, står barna Hanna ikke har fått og ikke kan få. De er ikke-kropper, ikke-eksisterende. Stig omtaler reproduksjon som noe ”ikke nødvendig”: ”Bare deg, Hanna, bare denne kroppen!” (s 169). Det er i kroppen Hanna og Stig bærer med seg fortiden og forklaringene. Samtidig som Stig forteller Hanna historien om tapet han har lidd, framtrer også Stigs kropp visuelt for første gang. Godt ute i romanens andre halvdel dukker dermed bildet av Stigs kropp opp, slik det gjennom Hannas blikk betraktes lik en estetisk utformet gjenstand.

Hun så på ham, han så litt blek ut. Han hadde en buet fure på hver side av den smale munnen, disse furene virket skarpere enn ellers. Han hadde en særpreget blanding av sarte og maskuline trekk, tendensen til bittesmå fregner ga ham

likevel et muntert preg som motsa de kresne, alvorsfylte innslagene. De gråblå øynene fortalte om en kritisk sjel, det grånende, opprinnelig lysebrune håret var klippet kort i nakken på en måte som understreket kroppens enkle linjer. (s 157)

Den sanselige gleden, nytelsen og lysten er framtreddende i romanen. Det sanselige og seksuelle forholdet mellom Hanna og Stig speiler den lysten og nytelsen som tematisk kan knyttes til blikket og sansningen av verden – den sansegleden Liv Køltzow flere ganger finner i litteratur, som når hun skriver at ”å betrakte er nytelse” (Køltzow 2004: 96), eller Martin Seel knytter til den estetiske erfaringen, som handler om nytelsen som oppstår gjennom følelsen av nærvær.

Når man så ikke har hverandre fysisk tilgjengelig, hvordan når man fram til et annet menneske – gjennom bilder eller gjennom ord? ”Begge deler, bildet som brevet, kunne være blindspor,” erkjenner Hanna (s 186). Én linje i romanens tematikk tilsier at språket betones mer negativt enn billedkunsten. Et eksempel på det er brevet til Andreas, som er umulig for Hanna å skrive på grunn av den tvungne situasjonen fortiden setter henne i – de gitte, låste rammene. Bildet hun skal male virker på sin side også umulig, men snarere på grunn av manglende rammer – åpenhet, frihet fra referanser, manglende kunnskap og teknikk.

Georg Achens brev lar seg derimot ikke tvinge inn i noen ramme. Brevet likner samtalen, men det nærmer seg litteraturen og kan trekke fordeler av dennes billedskapende kraft. Samtidig er brevet først og fremst *liv*, ikke kunst: Et budskap fra en avsender, et forsøk på å nå fram – men om man kan nå fram, hvor budskapet havner, er vanskelig å spå. Hanna kan ikke skrive til Andreas, fordi han er forsvunnet for henne. På samme måte kan hun ikke skrive til Georg Achen, fordi han er død. Derimot har maleren Achens brev til forfatteren Amalie Skram nådd fram, først til Skram, og så til Hanna. Brevet hans er et bevis på overskridelsen i det billedskapende og velvillige språket, idet han når fram til Hanna over tidsbarrieren og utenfor rammen av sitt eget liv. Samtidig er brevet et bilde på møtet mellom litteraturen og billedkunsten.

Møtet mellom litteratur og billedkunst

Avgrensningsproblematikken mellom litteraturen og billedkunsten ligger nedfelt i språk og form i Achens brev. Samtidig reflekterer brevets *innhold* en annen, relatert

avgrensningsproblematikk: den mellom liv og kunst. Er den sanselige og estetiske nytelse som verden bringer, mindre verdt enn den kunsten tilbyr? Må man som kunstner distansere seg fra verdens gleder? Achen beklager seg over kunstnerens plass i verden i sitt brev:

At gaa og nyde naturen er der heller intet der heder for os Stakler – meget sjælden glemmer man sin Palet og man skal ogsaa gemme sin Kraft til at suge Skjønheden ud af naturen, til sin egne en Gang paabegyndte Arbejder. – Jeg tør for Exempel ikke rigtig lade mig rive med af de skønne store Linier i Landskabet herude [...] (s 99)

Språket Achen uttrykker seg gjennom, har en transfigurerende kraft som gjør at brevet hans motsier dette utsagnet. Når Achen med sitt malerblikk setter pennen til papiret i et rent vennskapelig ærend, i en fristillelse av sine kunstneriske ambisjoner, skaper han maleriske, litterære bilder:

Du skulde vide hvor dejligt her var da Havet og Fjorden var dækket af den sammenskruede Alentykke grønlig Havis – det var for det meste Taage og Taagen lyste hvid ud over Havet medens den var mørk inde over land – (s 99)

Samtidig skildrer han livaktige situasjoner fra de små og fattigslige stuene han har besøkt som portrettmaler – lydene fra hønsene som går kaklende rundt på gulvet, lukten av de fattige og gamle menneskene, fristelsen fra sildebordet som settes fram.

Brevet representerer kunst, og det representerer liv. Det er både bilder og ord. Nederst på brevsiden, som for å stanse sin egen ordstrøm og finne en ende på historien som ikke ser ut til å uttømmes, tegner Achen noen ”avsluttende kruseduller der malerens trang til å tegne ikke kunne holdes tilbake lenger, i en glidende overgang fra ord til tegn” (s 104). Overskridelsen av grensen mellom litteratur og billedkunst i malerens brev til forfatterinnen reflekterer ekfrasens problematikk.

Det kunstbegrepet romanen opererer med, er ofte et åpent kunstbegrep som favner alle kunstarter. Maleriet og romanen sammenlignes, og sidestilles på mange punkter – et slags *ut pictura poesis*-utsagn – som bildet, så poesien.²⁵

²⁵ Bendik Wold har redegjort kort og ryddig for noen historiske faser i forholdet mellom *the sister arts*, poesien og billedkunsten: ”Tanken om kunstartenes autonomi, om en rigid atskillelse av dikte-, tone- og billedkunst, kan spores tilbake til 1700-tallslitteraten og -dramatikeren Gotthold Ephraim Lessing. Før

Samtidig implementerer romanen en diskusjon om *ekfrasen*. Man kan si at ekfrasen både ønsker å gjøre det *ut pictura poesis* gjør, nemlig å antyde et slektskap mellom kunstartene, og å gå et skritt videre ved i langt høyere grad å problematisere slektskapet (Sanders 1999: 170). En mye brukt definisjon på begrepet ekfrase er ”en verbal representasjon av en visuell representasjon” (bl. a. Sanders 1999 og Mitchell 1994). I en snevrere definisjon forstås ekfrase som en poetisk sjanger hvor litteraturen tar et visuelt kunstverk som sitt objekt og beskriver det, gjengir det eller gir det stemme. Begrepet kan også forstås i en overført eller vidtrekkende betydning som en hvilken som helst ”insistering på et annet, fremmed kunstverks væren i sproget” – ikke bare et uttrykk for en sammensmeltning av litteratur og billedkunst, men også for en generell forestilling om den fraværendes nærvær i kunsten. Ekfrasen kan kalles et ”potent bilde på språkets poetiske formåen”. (Sanders 1999: 170). John Hollander har foreslått å skille mellom *faktisk ekfrase*, som gjengir et eksisterende kunstverk, og *forestilt ekfrase*, når det dreier seg om et oppdiktet kunstverk (Sanders 1999: 170). I *Det avbrutte bildet* forekommer begge deler når det gjelder ekfraser i snever forstand. Samtidig gjør det jeg mener er romanens pretensjon om å vise fram Hannas liv, og romanen om Hannas liv, som *et bilde*, i bunn og grunn hele romanen til en ekfrase i mer vid forstand.

Alle representasjonsformer er nødvendigvis heterogene; bildet har alltid noe verbalt i seg, og ordet rommer alltid noe billedlig, mener W. J. T. Mitchell. I essayet ”Ekphrasis and the other” beskriver han det han kaller *ekphrastic hope*: I videste forstand er *ekphrastic hope* en tilstand der man feirer kunstens evne til billedproduksjon, billedutveksling og representasjon generelt, på tvers av skillet mellom kunstarter såvel som skillet mellom kunst og virkelighet. ”This is the phase when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a ’sense’ in which

Lessings tid rådet en forestilling om de forskjellige kunstartenes felles opphav, oppsummert i Horatius’ maksime *ut pictura poesis* – «som bildet, så poesien». Lessing oppløser dette lykkelige søkenskap med sin påstand om at billedkunsten er spatial og frosset i øyeblikket, altså egentlig tidløs, mens ditekunstens sekvenser av konsekutive tegn med nødvendighet forteller en historie, eller i det minste et minimum av en historie – og slik sett seg folder seg ut i tid. Skillet mellom tid- og romkunst ble videreført av filosofene Kant og Hegel, i etterkrigstiden av den innflytelsesrike amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg, og samtidig omsatt i praksis gjennom den modernistiske kunstens streben henimot det «mediumspesifikke»: For maleriet ble det vesentlig å avgrense seg fra alt «litterært», nær sagt inntil man satt igjen med det tomme lerret; for litteraturen gjaldt det tilsvarende å frigjøre seg fra kravet om «mening». Liksom fargen og linjen fikk egenverdi i maleriet, lot poetene ordet frigjøres fra sin symbolske funksjon og behandles som *objekt*.” (Wold 2004)

language can do what so many writers have wanted it to do: "to make us see." (Mitchell: 1994)

Billedkunsten kan til og med sees på som en *metafor* for språkets billedskapende evne:

Ekphrasis may be even further generalized, as it is by Murray Krieger, into a general "principle" exemplifying the aestheticizing of language in what he calls the "still moment". For Krieger, the visual arts are a metaphor, not just for verbal representation of visual experience, but for the shaping of language into formal patterns that "still" the movement of linguistic temporality into a spatial, formal array. (Mitchell 1994)

”The central goal of ekphrastic hope might be called ’the overcoming of otherness’,” skriver Mitchell – det dreier seg om en tro på at man kan representere én ting ved hjelp av en annen ting. *Det avbrutte bildet* kan sies å uttrykke et slikt *ekphrastic hope* gjennom hele sin tematikk. Det vellykkede møtet mellom *the sister arts* representeres i romanen både gjennom det pasjonerte møtet mellom forfatteren Hanna og maleren Stig, og i den vennskapelige tonen mellom deres fortidige vennepar, Achen og Skram. Møtet mellom de to siste har båret frukter i dette brevet som i seg selv er en budbringer mellom de to kunstartene. Og det i et skriftlig uttrykk som tross alt tilhører livets sfære mer enn kunstens – noe som gir en livaktighet til den forlengst døde Georg Achen, gjør ham nærmest tilstedeværende for Hanna. Brevet har en dobbelt *overcoming of otherness*.

Samtalen om kunst

Det foregår mange samtaler om kunst mellom Hanna og Stig, Hanna og Torkil, Torkil og Stig, Hanna og Bente, og i Hannas egne tanker. På et overgripende plan skriver romanen seg inn i en generell estetisk diskurs; den deltar i en større samtale om kunst.

Estetikkdiskursen befinner seg på romanens begrepsplan; det er begreper og definisjoner som diskuteres: Spørsmålene om originalitet/reproduksjon, stoff/form, smak, kunstens autonomi og det interesseløse behag, og grenseoppgangen mellom litteratur og billedkunst. Til dels blir dette en metasamtale om kunst, der romanen så å si diskuterer sine egne forsøk på å bidra til diskursen. Som når Hanna og Stig snakker om kunst, og ordene ikke er dekkende: ”Jeg sitter og bytter ut ord med andre ord,” sier Hanna (s 112).

Til tross for at estetikkdiskursen finnes på romanens begrepsplan, er det en diskurs som rommer metaforer. En slik metafor er identifikasjonen mellom Torkil og malerkunsten på den ene siden, og mellom Hanna og dikterkunsten på den andre: Hanna og Torkil representerer hver sin kunstart, skriver Ulstrup, der de to lever i et strevsomt naboskap i atelierer vegg i vegg – eller, som Ulstrup presiserer, ikke engang med en skikkelig vegg mellom seg (Ulstrup 2005: 59).

I metaforisk forstand er Torkil en figur som full av ambivalens får representere konfliktlinjene mellom kunst og håndverk (med sin båtbyggerbakgrunn) og mellom originalitet og reproduksjon (gjennom sin eksperimentering med grafisk kunst). Torkil blir en *retorisk figur*, han er en metafor med et denotativt innhold – som et argument eller utsagn i den estetiske diskursen romanen implementerer. Han sammenfaller med kunsthistorieverket Hanna leser i, der han sleper beinet og tradisjonen etter seg: En førmoderne skikkelse som ”følte at han hørte hjemme [...] i håndverker gatene i Italias, Tysklands, Nederlands, Englands renessansebyer” (s 200). Spesielt tydelig blir koblingen til den lett handicapede Torkil når romanen siterer fra boken om kobberstikkets historie, om den virtuose grafikerer Goltzius på 1500-tallet som hadde et handicap med en forkrøpelt hånd (s 203).

Metaforen som setter billedkunst (Torkil) og litteratur (Hanna) opp mot hverandre, svekkes av at den framstår som en retorisk oppstilling av kategorier, i motsetning til de bilder med dybde og overbevisningskraft som befinner seg på romanens visuelle plan. Torkil fungerer tydelig argumentativt i en tekst som ellers *viser*, han representerer mer enn han presenterer. Teksten sår tvil om hans plass i den synlige virkeligheten ved å la ham sammenfalle med Hannas idealbilder av menn, og ved at Hanna spør: Hva betyr Torkil? Hanna ville aldri spørre ”hva betyr Stig”.

Den manglende visualiteten i oppstillingen av litteratur og billedkunst mot hverandre gjør at denne motsetningen mellom kunstartene framstår som postulert. For samtidig er dette et skille tekstens visuelle plan arbeider for å overskride. Romanens utsagn i en ekfrasediskurs er ikke at møtet mellom litteraturen og billedkunsten er et møte mellom to atskilte og fremmede størrelser som introduseres under lett skepsis, slik Hanna og Torkil møtes. Møtet mellom de to er heller som møtet mellom Hanna og Stig: Nærhet, pasjon, symbiose.

Møtet mellom tekster

Verken Hanna eller hennes kunstart befinner seg ensomme i det tomme rom. Det gjør heller ikke romanen *Det avbrutte bildet*. Romanen kan sies å trekke inn et møte med en annen tekst. Hanna og Stig kan være et bilde på dette møtet også – slik *Hanna* og *Stig* er to stykker tekst, to ord, som møtes. Man kan hevde at teksten selv inviterer til en navneanalyse, slik Unni Langås hevder noe liknende når hun skriver om ”de lesemåtene som ligger i verket selv, der det snart inviteres til psykologiserende fortolkninger, snart minner om at ’hun’ er et ord” (Langås 1999: 353)²⁶. Sitatet til Langås har en dobbelt relevans. ”Hun” er et ord, og det likner på ”Hanna”. *Hanna, henne*, det ligger en allmennkvinnelighet nedlagt i denne hovedpersonen – et allment subjekt, en allmenn kvinnelig forfatterstørrelse. Funksjonen navnet får, sammenfaller dermed med den funksjonen navnet til hovedpersonen i Køltzows første novelle får, ved å være forfatterens eget navn: Liv.

Gleden ved det sette er som nevnt et utgangspunkt også for ”Øyet i treet”. Den viktigste figuren i denne novellen, ved siden av fortellerpersonen, heter Stig. Gjennom en transtekstuell manøver kan man se en skikkelse som har utviklet seg fra hovedpersonen og fortelleren i Liv Køltzows første novelle, til hovedpersonen og fortelleren i hennes seneste roman. For å vende tilbake til navneanalysen: Navnet ’Hanna’ er et ord med mye luft i seg, som skyene Hanna betrakter. *Stig* klinger på sin side mer konkret, håndverksmessig, men med en oppadgående bevegelse: som en stige Hanna kan bruke til å klatre på – opp til sin utkikkspost.

I ”Øyet i treet” sitter hovedpersonen oppe i et tre og kikker ned på verden, en verden som hun trekkes mot og lengter etter samtidig som hun vegrer seg for å ta steget ut i den. Hun fryder seg likevel over sin tilbaketrukne, nytelsesfulle og trygge posisjon, og betrakter Stig og de andre barna der nede. I denne novellen handler det mye om å se. Den personale fortelleren (som tidvis og i glidende overganger erstattes av en autoral forteller (Langås 1999: 28)) ser på verden, og hennes *perspektiv* er bestemmende,

²⁶ Sitatet er hentet fra avslutningskapitlet i hennes doktoravhandling og sikter ikke til noe bestemt verk av Køltzow.

vektlagt; hun strekker seg for å få øye på en del av huset: ”Jeg strekker meg fremover, vil se huset, kortveggen som vender hitover”. Men samtidig handler det om å *bli sett*, eller ikke bli sett – for hovedpersonen Liv er med på å leke gjemsel, og det er Stig som står. Liv er hele tiden bevisst på Stigs øye, hun trekkes mot det som mot et sort hull som vil fange alt opp i seg, hadde det ikke vært for *avstanden* – ”mellom fingrene hans kan jeg ane et svart øye, vet at det er der, det er for langt borte til at jeg kan se det tydelig” (Køltzow 1998: 8). Kommer Stig til å se henne? Ikke før hun selv kommer ned fra sin utkikkspost og går ut i den verden som krever handling.

Den verden Hanna i *Det avbrutte bildet* er en del av, er en verden der hun både ser og handler, og samtidig en verden der Stig ser henne. Han ser kroppen hennes; han ser bena hennes som han i ”Øyet i treet” ikke måtte se, bena som ville få ham til å le:

[...] og mens jeg bøyer meg, uten å få øye på huset, tror jeg hele tiden at nå roper han, snur seg og får øye på meg, får se beina mine som dingler, snur seg og begynner å le av beina mine, men han gjør det ikke [...] (Køltzow 1998: 7)

I et av de første seksuelle møtene mellom Hanna og Stig ser Stig på bena hennes, ”han begynte å stryke lårene hennes forsiktig, beroligende, kanskje medfølende, men tankespredt; han lå slik, stille, med den ene armen utstrakt og begynte altså å stryke disse lårene som en gang hadde tilhørt en tolvåring, hadde tilhørt en ung pike, et litt annet menneske enn det mennesket hun var nå” (s 78). Hanna ser flere av bildene verden tilbyr enn det som framtrer i perspektivet fra tretoppen. Hennes blikk møter Stigs blikk; hun møter ham med flere sanser enn blikket; hun møter ham utenom sansene, gjennom språket, i samtalene.

Liv i fortellingen kjenner på vegringen for å ofre det nære, personlige perspektivet med sin uendelige detaljrikhet, alt ”småtteriet”, uviljen til å ta skrittet ut av tiden som nesten står stille når man er i et øyeblikk som ennå ikke har tatt slutt, sorgen over at man vet at det snart vil ende, at det vil glemmes, at det ikke vil sørges over, idet man blir sett, blir tatt med videre ut i den store verden, fra sin lille, nære verden: ”blir jeg tatt nå så er det avsted igjen, så blir jeg dradd av gårde” (Køltzow 1998: 17). Avbruddet fra øyeblikket er noe av det som følger av møtet med et annet blikk, men det må til, det er ikke til å unngå.

Som barn var bildene viktigst for henne, forteller Hanna til Stig. Hun ”så på sine omgivelser, på menneskene, husene, trærne, på alt hun hadde rundt seg, hun så og så, og det var nok for henne. Men på et visst tidspunkt hadde hennes indre liv likevel blitt mer bevegelig, mindre tilstivnet” (s 216–217). Som voksen har hun tatt steget, turt å møte verden med hele sin kropp, ikke bare blikket, og hun føler seg mindre *tilstivnet*, mer levende.

Men fortsatt er det slik i denne romanen at blikket er den aller viktigste kilden til erfaring av verden, både i livets og i kunstens sfære.

Kapittel 6: Blikket

Likevel, i noen korte minutter den gangen for så lenge siden hadde hun hatt et annet bilde av seg selv, og det andre bildet av henne selv hadde vært hennes ærend (s 72)

Hannas verden og romanen blir skapt gjennom blikket: et blikk som finner bilder, et blikk som setter fenomenene inn i meningsfylte rammer, et blikk som trekker Hanna ut i verden og lar henne vandre rundt, et blikk som unnviker det i tilværelsen som er fraværende og negerende, et blikk som møter andre blikk.

Hanna er et menneske og en forfatter, og hun er også en metafor for kunstneren som har en bestemt verdensanskuelse, et skapende blikk. Maleren har en spesiell trening i å se, sier Merleau-Ponty. Han ser de usynlige tingene og gir dem synlig eksistens. (Merleau-Ponty 2000: 25). En nærmere undersøkelse av romanens perspektiver ansporer til en forståelse av Hannas blikk som det som også frambringer romanens bilder, eller med Merleau-Pontys ord: det som lar verden oppstå.

Speilblikket

Som analysen har vist, setter romanen opp *det på overflaten synlige* som et ideal. Verden i sin rene tilsynekomst er synonymt med et forhåpningsfullt og lyst syn på livet. I motsetning til det finnes alt som ikke er ideelt, og det knyttes i teksten ofte til metaforer som spiller på manglende synlighet: de *diffuse* periodene i Hannas liv (som ungdomstiden og Martin-perioden), tiden *i mørke* i niesen Bentes leilighet, mennesker som har et *blindt* levesett og ikke forstår seg på bilder.

Også i synet på seg selv lar Hanna det som synes på overflaten – bokstavelig talt, i speilets overflate – være viktigere og virkeligere enn forestillingen om det som ligger bak eller under, frykten for forfallet og forsvinningen. Hanna lar sitt eget speilbilde korrigere selvbildet hennes:

[...] hun [hadde] følt seg grå – men hadde etter å ha vært ute på toalettet et øyeblikk og kastet et blick på seg selv i speilet konstatert at heller ikke hun så ut som det hun følte seg som, eller var: Også hun blusset, mange år eldre, men levende ut fra sin alders forutsetninger, som om det heller ikke bak hennes kropp og ansikt gjemte seg årsaksforhold, dramatiske sammenhenger, muligheter for forfall. (s 129)

Hanna undres over motsetningen mellom det som framtrer for hennes blick og den fortiden hun kjenner til. Men samtidig er hun nå, i den fasen hun er kommet til i livet, klar for å riste fortiden av seg og la sitt eget blick ta over. Hennes eget blick er imidlertid ikke et enkelt og entydig blick. Det er et blick som forandrer seg. Det er til og med snakk om mangfoldige blick: ”Hun [levde] til å begynne med som om hun stadig hadde Andreas’ skarpe øyne i nakken, senere ristet hun fornemmelsen av seg og betraktet seg selv og sine gjerninger med vekslende blick” (s 5).

I dette sitatet fra romanens første tekstsider pekes det mot blick, vekslende blick, som et aspekt ved fortellingen. Bruken av skiftende perspektiver i denne romanen er også noe mer enn et spørsmål om narrasjon og form – det er noe som reflekterer romanens tematikk.

Når Hanna betrakter seg selv i speilet, er det som menneske, som bilde og som kunstner, som seende og synlig, som subjekt og objekt. Merleau-Ponty beskriver speilet som sentralt for forståelsen av verdens tilsynekomst i kunstverket og i blikket. ”Speilet dukker opp fordi jeg er seende-synlig, fordi det finnes en refleksivitet i det sanselige som speilet uttrykker og fordobler.” I speilet gjenkjenner maleren ”metamorfosen av den seende og den synlige” (Merleau-Ponty 2000: 31). Selve kongstanken til fenomenologen Merleau-Ponty – forklaringen på øyets og det synliges gåte – er ideen om kroppens dobbelte status som seende og synlig, sanselig og sansende. Kroppen kan betrakte alle ting. ”Men den kan også betrakte seg selv, og i det den da ser, skjelne den ’andre siden’ av sin synsevne. Den ser seg selv som seende, den berører seg selv som berørende, den er synlig og sanselig for seg selv.” (Merleau-Ponty 2000: 17) Merleau-Ponty trekker fram det narsissistiske i dette forholdet:

[Kroppen] er et selv [...] i kraft av sammenblandingen, av det narsissistiske forholdet, implikasjonen mellom den seende og det han ser, mellom den

berørende og det han berører, mellom den sansende og det han sanser [...] (Merleau-Ponty 2000: 17)

Disse tekstpartiene fra *Øyet og ånden* speiles på en forunderlig måte i en scene fra *Det avbrutte bildet*, der Hanna og hennes kropp er ”synlig og sanselig for seg selv” som i et speil:

[...] mens Stig iakttok henne fra den andre enden av divanen med fri utsikt mellom bena hennes, i det spesielle, flatklemte perspektivet, og fordi verden var så full av bilder, visste hun hva han så, men også fordi hun hadde elsket med seg selv foran et speil i taus isolasjon, befridd for sine menn, alene uten Martin, alene og befridd fra striden med Andreas, som hun heller ikke hadde hatt fri fra når de lå med hverandre, å disse tankene om Andreas, disse uavklarte flokene som hun aldri ville få skrevet noe brev til ham om, når skulle hun bli ferdig med dem, så var hun seg i det minste nå bevisst forskjellen, for enda en gang spilte erotikken alt, det gjorde den bestandig, et speil, et speil, for løgn, lyst, raseri, ømhet, alt ... (s 94–95)

Det som skjer i møtet mellom Hanna og Stig, mellom to kropper i verden og to billedskapende kunstnere, det skjer også når Hannas blick møter seg selv, i speilet og i romanen. Speilblikket er et møte mellom blikket og bildet, verden og kroppen, nytelsen og analysen, den som sanser og det som sanses, flere sansers virksomheter i samme akt. Å betrakte er nytelse, skriver Liv Køltzow. Speilet er et sinnbilde på kunstnerens blick, skriver Merleau-Ponty. ”Fullstendigere enn lysene og skyggene og refleksene angir speilbildet synets arbeid i tingene” (Merleau-Ponty 2000: 30). Verden oppstår i speilet slik den oppstår i blikket og i bildet – rent synlig:

En menneskekropp har vi når det kommer til en slags kryssning mellom den seende og den synlige, mellom den berørende og det berørte, mellom det ene og det andre øyet, mellom hånd og hånd, når det sansende-sanseliges gnist fenger, når det blusser opp i den ild som ikke slutter å brenne før det hender noe med kroppen som løser opp det ingen hendelse alene ville ha kunnet frembringe ... (Merleau-Ponty 2000: 19)²⁷

Ved at verden speiles i kunstnerens blick, kan den gjenoppstå som bilde. Hanna veksler mellom å favorisere verdens bilder og kunstens bilder, men blikket hennes finner begge. I dette tekstpartiet blir et av verdens bilder speilet og sett dobbelt i hennes følsomme, åpne

²⁷ Jeg siterer dette avsnittet også i oppgavens kapittel 5, i en analyse som tematisk er sammenbundet med denne.

og mottakelige blikk, som her har vendt seg fra kunsten til verden i sin velkjente søken etter bilder:

Endelig var hun kvitt atelieret med de små firkantbildene av skyer! Endelig ute under åpen himmel, den vide himmelen, med sin store kuppel, som denne formiddagen var myk og disig [...]. Det var fullstendig vindstille, mildt, nesten litt sommervarmt, vannet var oljeblankt, og speilbildet av en bitteliten dunkende snekke som gled sakte forbi rundt pynten beveget seg i brutte bilder, skroget med de faste brune plankene ble i vannflaten til noe bløtt og bevegelig, trakk seg ut til sidene, snørtes av igjen [...] (s 240)

Verden speiles og gjenoppstår i bildet, og dens faste og harde realiteter transformeres, mister sin fasthet, får bevegelige betydninger.

Perspektiver

Det som framfor noe gjenoppstår som bilde i romanen og i Hannas blikk, er Hanna selv. Hannas blikks bevegelser utgjør en kompleks struktur, og blikkene i romanen blir noe mer enn en litterær framstillingsteknikk – de tenderer til å bli noe i seg selv synlig i tekstoverflaten. Med andre ord oppstår det et metaperspektiv. Dette kan tydeliggjøres ved en analyse av tekststeder som har en ytre fokalisering (og dermed bryter med den vanlige indre fokaliseringen), men også ved å vise til tekststeder som har det jeg kaller et dobbeltperspektiv.

Dobbeltperspektivet har igjen en tendens til å fordoble seg – det er minst et trippelperspektiv som framtrer i presentasjonen av dette urovekkende minnebildet, der Hanna (mens hun i nåtid befinner seg ved siden av Stig på divanen) ser tilbake på seg selv som en ung pike i Skipperhuset. Den unge Hanna lister seg gjennom stuen på jakt etter Kjetil som hun er avstandsforelsket i, hun er grepet av et slags klarsyn, hun ønsker å ”forære ham dette sitt eget vesen som hun hadde sett omrisset av”:

[...] i noen korte minutter den gangen for så lenge siden hadde hun hatt et annet bilde av seg selv, og det andre bildet av henne selv hadde vært hennes ærend [...] (s 72)

Tekstpartiet aktiverer mange blikk, som alle på et vis tilhører Hanna. Innerst finnes den unge Hannas blikk på seg selv, som er et litt annet blikk enn hun vanligvis ser seg selv

med, noe som gir henne ”et annet bilde av seg selv”. Den voksne Hanna på divanen i atelieret ser på den unge Hanna, og samtidig på den unge Hannas blikk på seg selv. Fortelleren ser på den voksne Hannas blikk på den unge Hannas blikk. Blikkene mangfoldiggjøres, som i et speil. Blikkstrukturen likner på det Merleau-Ponty kaller ”speilvendinger”: ”Synet er fanget mellom tingene eller utgår fra deres midte, nemlig der et synlig gir seg til å se, blir synlig for seg selv og ser alle ting”. (Merleau-Ponty 2000: 17–18)

Fortidsplanet i romanen har denne spesielle muligheten til å speile og mangfoldiggjøre blikk. Det lar Hanna komme til syne som det Merleau-Ponty kaller ”et selv som altså er fanget mellom tingene, et selv med en forside og en bakside, med en fortid og en fremtid ...” (Merleau-Ponty 2000: 17).

Selv om fortidsbildet ”flammer opp med en uventet gnist i seg” (s 68), og framtrer for karakteren Hanna på nåtidsplanet med en veldig nærhet, ligger likevel ikke fokaliseringen i tekstpartiet hos Hanna. Fortelleren har et annet blikk enn både den voksne Hanna som ser minnebildet, og den unge Hanna som er en del av bildet. Det blir synliggjort spesielt i avsnittet som viser tante Evy ved vannspeilet – et bilde som er utenfor den unge Hannas synsvidde, der hun går ”i en annen verden”:

Hanna er tolv år, hun går gjennom spisestuen i det hvitmalt skipperhuset hun tilbrakte feriene sine i den gangen for så lenge siden før den sørlige kystlinjen ble tilholdssted for børsmejlere, tubeost- og syltetøykonger [...]. Ennå er det ikke slik, ennå er det lenge til det blir slik, ennå er prammer og tresnekker det vanlige fremkomstmidlet på sjøen, en og annen snurrende påhengsmotor vekker oppsikt, den eneste støyen er ellers noen øksehugg, skrikene fra sjøfuglene, den hissige dunkingen fra en fiskeskøyte [...]. Stille vannspeil, skinnende lysreflekser, en av tantene sitter nede ved vannkanten med turnsko og kjoleskjørtet samlet rundt bena, hun tegner striper i berget med en stein, en ungdommelig handling hos en gråhåret kvinne, tante Evy er enke, hun legger steinen fra seg, sitter rolig, ser på sjøen og på sjøfuglene [...].

Hanna befinner seg ikke langt unna, men i en annen verden, en verden av tilspisset forventning. Hun går gjennom spisestuen i det beskjedne trehuset [...] (s 69)

Avstanden i perspektiv tydeliggjøres ved emfasen på den avstanden i tid som dette tekstpartiet rommer. Teksten preges av noe jeg vil kalle tilbakestilte prolepser, der romanens nåtidsplan ligger i framtid, men foregripes: Hanna er tolv år, og *ennå er det ikke slik eller slik*. Alle fokaliseringsskiftene i romanen involverer tidsbegrepet på den

ene eller den andre måten. Det har sammenheng med at det indre perspektivet i romanen alltid er knyttet nært opp til *øyeblikket* – som er den eneste tidsopplevelsen som er fullt ut subjektiv. Når fortidsmomenter, ellipser eller raske forflytninger i tid er involvert, innebærer det alltid et brudd med det indre perspektivet. Fokaliseringsskiftene fanger opp i seg og utforsker spennet mellom nærhet og avstand.

Tidsaspektets viktige funksjon i disse avstandskonstruksjonene kan tydeliggjøres ved et blick på de tekststedene der det er en ren ytre fokalisering, og der fortelleren samtidig er mer eller mindre manifest. Det tydeligste eksempelet på en slik manifest forteller har teksten der fortelleren presenterer Achens brev – et brev som jo har en dobbel eksistens, både i og utenfor fiksjonen:

[...] dette brevet, som ikke behøver leses av dem som ikke vil – som er tatt med bare for de interesserte – som likevel skal med – her – her – mens de tasser rundt, mens de leter etter klesplagg, mens de biter i et eple: (s 97)

Det ene som skjer, er at fortelleren viser seg fram ved å gjøre en direkte henvendelse til leserne, på det ekstrapadiegetiske nivået – over hodet på Hanna og Stig. Det forsterkes ved at den fortalte tiden eksplisitt settes på vent; Hanna og Stig får ikke være med på å lese brevet, vi leser det mens de gjør noe annet. Det andre som skjer, er at fortelleren kaster et blick på Hanna og Stig utenfra og beskriver bevegelsene deres med en ren ytre fokalisering, ser på hvordan de tasser rundt.

Men betyr dette utenfra-blikket at fortelleren ser noe Hanna ikke ser eller vet noe Hanna ikke vet? Med andre ord, er det noe i teksten som skiller fortelleren fra Hanna ved noe annet enn perspektivet? Svaret er nei, for dette fortelleren ser utenfra, er bare en gjentakelse av noe teksten allerede har vist, med en indre fokalisering hos Hanna. Hanna ”tasset rundt” også før fortellerinstansen stakk hodet fram. Fortelleren har den samme informasjonen og kjennskapen til Hannas følelser og bevegelser som hun har selv.

Flere andre steder der fortelleren markerer en distanse til Hanna, er det imidlertid en uttalt ubalanse i informasjonsnivået – fortelleren vet noe Hanna ikke vet: ”Morgenen etter at Stig hadde reist, hadde hun likevel ennå ikke visst noe om Torkils og Bentes hjemkomst, hun gikk tidlig, intetanende, til atelieret for å skrive” (s 185). Hanna er intetanende. Men det ligger en dramatisk ironi i utsagnet, åpenbart som det er at Hanna

kommer til å få vite om det – og ganske riktig, snart aner hun. Tilsvarende i dette eksempelet: ”Av og til hendte det fremdeles at de snakket om Torkil, fremdeles uten å vite at han igjen hadde forsvunnet” (s 105). Det vesentlige er betoningen av at Hanna og Stig *fremdeles* ikke vet det fortelleren vet. Fortelleren vet noe de ikke vet – ennå.

Fortellerhandlingen er etterstilt. Den distansen teksten legger inn mellom forteller og hovedperson er først og fremst en distanse i tid. Hvis man justerer for den informasjonen fortelleren har fordi hun kjenner hele handlingsforløpet, stiller forteller og Hanna likt. Ja, Hanna er fortelleren av sin egen historie – en forfatter som ved handlingens utløp endelig har bestemt seg for hva hun vil bruke Georg Achens brev til i skrivearbeidet sitt²⁸. Sett i et narratologisk-analytisk perspektiv innebærer dette at fortelleren er en etterstilt og distansert Hanna.

Men sett i et fenomenologisk og estetisk-eksistensielt perspektiv, viser det snarere hvordan Hanna inkarnerer kunstnerens skapende kraft. Og fortellingens plutselige perspektivskifter viser ikke bare hvordan tiden bringer den eksistensielt urovekkende avstandsdimensjonen inn i livet. Når romanens forteller er en inkarnasjon av kunsteren, kan det brå fokaliseringsskiftet i avsnittet under vise hvordan Hannas forgjengelige og uoverskuelige liv omskapes til et verk:

[...] bilder og bilder, scener, glimt – de flammer opp med en uventet gnist i seg mens hun og Stig elsker med hverandre eller snakker sammen i dette atelieret der hun skulle ha skrevet, der hun skulle ha laget noe [...] slik hadde det gått, ja, slik hadde det gått: Så hadde hun leid atelieret, så hadde hun truffet Stig [...] (s 68)

Så var livet til Hanna – i ettertid, sett på avstand, ved forfatterens ord – blitt en *historie*, et bestemt forløp med sine forklaringer og årsaker, noe som beveget seg i én retning, til tross for at det ikke var gått slik Hanna hadde tenkt, til tross for at hun skulle ha skrevet, skulle ha laget noe, men ikke har gjort det. *Slik hadde det gått*. Fortellerens tidsperspektiv er det lineære, fordi fortellerhandlingen er etterstilt. Hannas tidsperspektiv er øyeblikkets. Ved å ha med begge perspektivene kan romanen favne det uendelige mangfoldet på den ene siden og den meningsdannende rammen på den andre.

²⁸ Når det gjelder dette tekstbelegget for påstanden om at Hanna er identisk med fortelleren, støtter jeg meg også til Ulstrups analyse (Ulstrup 2005: 33), og viser til oppgavens introduksjon.

Blikket på kunstverket

At blikket på Hannas liv faller sammen med et blikk på et kunstverk, blir spesielt tydelig i et tekstparti der Hanna betrakter Rembrandt-maleriet ”Vinterlandskap”. Tekstpartiet kan kalles en klassisk ekfrase.

Nåvel, ”Vinterlandskap”, olje på plate, malt i 1646:

Til tross for tittelen var maleriet uten en eneste hvit nyanse. Hun så en høy, turkisgrønn vinterhimmel over et flatt, nederlandsk, gråbrunt, rosa- og terrakottafarget landskap, snefritt, men frossent: Isen på kanalen malt med tykke, kremgule strøk. I bakgrunnen tegnet et par trær seg med sorte grener mot den vide, grønne himmelen, de nederlandske bondehusene hyttet seg mot kulden med sine store, side halmtak, bulkete, ubestemmelige husformer i vinterskumringen, malt i sære, mørkt lillabrune vinterfarger. Midt i det strenge landskapet beveger likevel menneskene seg omkring,

– perspektivet skifter fra en indre til en ytre fokalisering, og tiden skifter fra preteritum til presens, slik at bildet begynner å leve, det er som om det rommer liv og aktiviteter, ikke statiske avbildninger, og den som har perspektivet deltar i aktivitetene –

en bondekvinne tar seg frem over isen med en bøtte i hånden, en hund følger etter henne, en svartkledd mann sitter på bredden og bearbeider et emne med et redskap, eller kanskje han bare holder i et brødstykke, en person går over broen lenger borte, en mann bukserer seletøyet på plass på en hest, en uformelig eldre kvinne med en stav i hånden står stille og betrakter et eller annet. På den lille jordskorpen, i det fullstendig flate landskapet utfører alle sine små ærend med det metafysiske himmelhvelvet over seg uten å stille spørsmåltegn, uten å se opp; det er et bilde av årstidene som riktignok skifter, men som likevel har et fullstendig grep om oss; et bilde av *denne* årstiden, som vi er i akkurat nå;

– perspektivet vides ut idet fortellerens blikk trekker seg lenger unna det som skjer ”på den lille jordskorpen”, det speiler det universalistiske perspektivet og budskapet i maleriet, en allmenngyldighet, en identifisering mellom menneskene på bildet og oss, betrakterne, menneskene; ”vi” er del av bildet; også Hanna er med på bildet, og utsagnet om årstidene som har et fullstendig grep om menneskene, samsvarer med denne romanen der våren, ”*denne* årstiden, som vi er i akkurat nå” har et fullstendig grep om Hanna –

et bilde av dagen som skrider stillferdig frem fra time til time, en fremstilling av livet som en stadig pusling og småvirksomhet,

– og teksten får gjenklang fra tidligere beskrivelser av Hannas pusling og

småvirkksomhet –

som en bestandig gjentakelse av denne stillferdige maurtravelheten.

– som Hanna frykter, som er lik meningsløshet for henne, som er mangel på sammenheng.

Menneskene har røde toppluer på hodet, eller sorte vidbremmede hatter på hodet, de har kledt seg mot kulden med skinnsko med lange snuter og tykke skjorter eller knebukser, det er vinter, men de overlever; alt er nedtegnet med øyeblikkets hurtige skissepreg, fastholdt, overlatt oss, så lang tid etterpå er det fremdeles fullstendig til å forstå. Etter at bildet ble malt har slekten reproduisert seg og reproduisert seg,

– men Hanna har ikke reproduisert seg –

bestandig på den samme skjøre jordskorpen, frem til i dag har menneskene under skiftende forhold skaffet seg sitt utkomme med stadig ny teknikk, alltid under den samme himmelen som de ikke fatter, ikke ser opp på, akkurat nå:

– ”akkurat nå.”: Teksten peker på Hanna, setter henne i menneskets sted, det er hun som ikke ser den metafysiske himmelen over seg, ikke ser at tiden går, at hennes livsløp har alle disse aspektene, ikke bare øyeblikket, ikke bare tilbakeblikket, ikke bare sin egen uvisse fremtid, men hele evigheten –

Pc-en hennes står avslått på skrivebordet, flammen på stearinlysene flakker på det lille bordet, vinen er mørk i glasset, rembrandtsk, som den hadde vært da hun satt her og drakk vin med Torkil. (s 196–197)

– og perspektivet er tilbake hos Hanna. I samme setning som fortelleren eller den impliserte forfatteren har gjort henne til en skikkelse som ikke ser den store sammenhengen hun befinner seg midt i, gjort henne til en maur og flyttet tekstens tidsfokus vekk fra Hannas øyeblikk og over på evigheten, er vi brått tilbake i Hannas perspektiv – hvor hun minnes de foregående ukene, hvor hun har sitt blikk på bildet, hvor hun ser vinen i glasset sitt som stemmer med det gammeldagse, europeiske i Rembrandt-bildet.

I et tekstparti som har en ytre fokalisering finnes en tydelig parallell til Rembrandt-bildet: en tegning fra gatene Hanna vandrer i, der hun utfører alle sine små ærend med himmelen over seg, utenfor atelieret, stedet der kunstnerne i romanen skaffer seg sitt utkomme med stadig ny teknikk. Nedtegnet med øyeblikkets hurtige skissepreg, fastholdt, overlatt oss:

Hun handler inn rundstykker, ost, yoghurt, aviser, hun er ute på fortauene, skikkelser haster forbi henne, skikkelser kommer mot henne, stanser foran et vindu og kikker inn, skikkelser bøyer seg over en grønnsakkasse, bilister leter etter et sted å parkere, varebiler girer hissig og stanser brått, syklistene åler seg frem mellom de gående, og i parken kvitrer Torkils brungrå spurver, i bedene blomstrer krokusen, og over alt sammen brer den skjøre, glassaktige vårsolen sin lyse stråler. (s 198)

Fortellerens blikk på Hannas liv likner blikket på kunstverket, og det metafysiske himmelhvelvet likner den glassaktige vårsolen som brer sin lyse stråler over alt sammen. Men finnes det et metafysisk lag i *Det avbrutte bildet*? Lesningen min har heller vist det motsatte, nemlig at alt som finnes er synlig og fysisk.

Det metafysiske nivået i tolkningen av Rembrandts maleri tilsvarer heller det metatekstuelle nivået i romankomposisjonen. Perspektivene blander seg med hverandre idet fortelleren ser på Hannas blikk på Rembrandt-maleriet og supplerer Hannas blikk på maleriet med et eget, uavhengig blikk på det. Avslutningen på Rembrandt-partiet viser tegn på at den ytre fortelleren som ser på Hannas betraktning av maleriet, er nettopp Hanna selv, etterstilt, analyserende. En forteller som ikke bare med innsikt i Hannas tanker, men med noe som må kunne kalles *selvinnsikt*, tolker Hannas assosiasjoner og reaksjoner ved betraktningen av bildet: "[E]tter det går tankene igjen til reproduksjonen, og så til Stigs ønske om – ikke om et barn, ikke om et barn – bare om å tenke på det, sammen med henne, ikke noe annet, ikke noe mer" (s 197).

Den metafysiske dimensjonen i Rembrandt-maleriet får likevel et tilsvarende svar i den funksjonen kunsten har i Hannas verden: En egen kraft, noe som gir et glimt av en større mening, men det tar plass i verden, eller kanskje bak den, men ikke over den. Også i fenomenologien kan man snakke om en metafysikk, men med en viss tvetydighet. Ifølge fenomenologene kan man i fenomenet skimte selve Væren. For å finne selve essensen av

verden, må man søke *bakenfor* det ”profant synlige” – som igjen er latent med noe fenomenologene vil bringe til bevissthet, nemlig det ”skapende synlige”. Dette er ifølge Merleau-Ponty det maleren med sitt blikk er i stand til. Væren er det som krever av oss at vi er skapende for at vi skal kunne oppleve den (Merleau-Ponty 2000: 90).

Merleau-Ponty kaller det å se med øyet: Da ser en ikke det ytre atskilt fra det indre, ”den synlige verden ligger ikke helt utenfor ham som materialitet og utstrekning, og heller ikke helt inne i ham som forestilling; hans kropp tilhører det synlige, og det synlige åpenbarer en væren som han selv er en del av” (Tin 2000: 90). Ting og subjekt kommer til verden på samme tid i malerens blikk. Maleren ser tilsynekomst istedenfor en tingverden og har evnen til å la sin hånd følge den tilblivelsen han bevitner (Merleau-Ponty 2000: 29). Samtidig peker fenomenologien på en spaltning. Det Merleau-Ponty søker å belyse, er den ”rå Væren” som ligger forut for denne differensieringen, en opprinnelig, udelt væren. Men denne Væren er noe som siden sprenges, idet konstitueringen av en tingverden finner sted.

Synet er [...] det midlet som er gitt meg til å være fraværende fra meg selv, til innenfra å bivåne Værens spaltning; først etter den lukker jeg meg om meg selv (Merleau-Ponty 2000: 71).

Den skapende Hanna kommer til syne på to nivåer: Som romanfiguren, forfatterinnen i historien, og også som den fortelleren som er i stand til å se dette livet, Hannas liv, på en viss avstand, og gjøre det hele om til et verk. Ved dette spaltede perspektivet kan hun både med egne øyne se det synlige ta form, og hun kan se tingverdenen i sin konstitusjon – og, kan vi føye til, se verden gjenoppstå i kunstverket.

Det åpne blikket

Det som åpner for historien om Hanna i *Det avbrutte bildet*, er et bestemt blikk Hanna har på verden, som gir henne muligheten til å se bort fra det ved tilværelsen som er fastlåst. Hun har ”begynt å iaktta gjenstander og hus, himmel og vann, dyr og folk med dette åpne blikket (s 21)”.

Ofte føler hun at verden kan nytes, men er uten sammenheng. Andre ganger

oppleves livet som målrettet og meningsfylt. Motsetningen preger romanen fra første til siste side, uten at det paradoksale forholdet mellom liv, kunst og mening nærmer seg noen oppløsning. Og det er i denne åpne og tillitsfulle holdningen overfor tilværelsen at håpet ligger, slik Hanna i romanen er ”preget av den litt vaklende fastholdelsen hennes av at alt på nytt var litt åpent, av at dette livet ennå ikke var helt og fullstendig avgjort” (s 26).

Hannas blikk åpner seg for de bildene verden leverer – kunstens og livets bilder. Merleau-Ponty skriver: ”I kraft av sin kropp, som selv er synlig, befinner den seende seg midt i det synlige og bemektiger seg derfor ikke det han ser: Han nøyer seg med å nærme seg det med blikket, han åpner seg ut mot verden.” (Merleau-Ponty 2000: 16)

Alle kunstnere starter nettopp med ”innsikten i det motsetningsfylte ved ethvert fenomen”, har Liv Køltzow skrevet (Køltzow 2004: 17). Bare ved å åpne blikket for verdens motsetninger kan kunstneren skape.

Hva betyr det for Hanna å være i denne våren? Hun spør seg selv, og svarer – ”akkurat nå, i dette øyeblikket, betydde det bare noe åpent, noe hun ikke hadde innsikt i, noe ennå ikke beskrevet” (s 16).

Avslutning

Det avbrutte bildet har en tendens til å unndra seg tolkninger. Andre ganger igjen inviterer den så åpenlyst til fortolkning at man som leser leter etter tegn på at man ikke skal ta den på ordet. Resultatet kan bli en lesning som veksler mellom nytelsen og analysen.

Liv Køltzow har selv skrevet følgende om romanen: ”*Det avbrutte bildet* handler i den aller korteste kortversjonen om en forfatter, Hanna, som møter to malere og velger den ene av dem som sin elsker.” (Køltow 2004: 118)

Køltzows egen beskrivelse, kort som den er, rommer mye av det jeg har forsøkt å vise i denne oppgaven: Den sier noe om at *Det avbrutte bildet* er en roman som bærer i seg ambivalente dualismer – motsetninger som ikke egentlig er motsetninger, paralleller som ikke egentlig er paralleller. En slik motsetningsfylt og samtidig harmonisk struktur kan forklare hvordan de to malerne Hanna velger mellom, representerer hver sin linje i romanen – til tross for at de begge er kunstnere, malere, menn: Den ene maleren (Stig) representerer med sitt nærvær og sin synlighet kunstens billedskapende kraft, slik denne kraften kan virke gjennom både litteratur og billedkunst – og derigjennom kunstens nærhet til livet. Den andre maleren (Torkil) representerer det begreps- og teoriavhengige og kanskje livsfjerne ved kunsten som diskurs²⁹. Den ene er en lys levende og udiskutabel realitet i Hannas liv, den andre framstår mer som en projeksjon, en påstand. Selv om Hanna velger den første av dem til livspartner, lever hun også med den andre i mer enn en forstand. Begge kan begjæres. At romanen lar den språkløse maleren Torkil være den som representerer det begrepsavhengige i kunsten som diskurs, sier i seg selv mye om romanens evne til overskridelse av de grenser den forutsetter.

Selv om forholdet mellom de to på forskjellig vis billedskapende kunstformene litteratur og billedkunst kompliserer det hele, har denne lesningen gjort et forsøk på å

²⁹ – Å la den diskursen Tom Wolfe setter på plass i sin pamflett *The painted word*, som handler om hvordan kunsten er blitt så teoriavhengig at den så å si ”maler teorien på veggene” (Wolfe 1999).

plassere alle romanens motiver og temaer på akse mellom nærhet og avstand. På den ene siden plasseres bildet, synligheten, åpenheten, friheten, sansningen, nærværet, øyeblikket, meningsfylde. På den andre siden plasseres ideen om årsakssammenheng og nødvendighet, regler og realiteter, meningsløsheten, fraværet, forsvinningen og døden. I inndelingen gjenfinnes det fenomenologiske perspektivet jeg har prøvd å nærme meg teksten med.

Bilder er sentrale i Hannas tilværelse. Jeg har konkludert med at også teksten har en billedmessighet, både gjennom bruken av det jeg kaller visuelle bilder (ved intense skildringer det synlige ved fenomenene) og i språk- og formaspekter. Lesningen har også forsøkt å vise hvordan estetiske og eksistensielle erfaringer smitter over på hverandre, til gjensidig berikelse, for en som har en estetisk livsanskuelse. Det er en livsanskuelse som kan stille angsten for den avgjørende og endelige avbrytelsen, forsvinningen fra livet – en livsanskuelse der det synlige, det som kan gripes med sansene, er det virkelige. I en overskridende bevegelse som ikke anerkjenner skillene mellom subjekt og objekt, kunst og liv, dikterkunst og billedkunst, kan bevisstheten gripe etter fenomener, og mennesker kan strekke seg ut etter andre mennesker. Forestillingen fra fenomenologien om at vi griper etter en virkelighet som framtrer umiddelbart for bevisstheten, om at det oppstår en nærhet mellom subjektet og verden som kan nedfelles i kunsten, og at kunsten igjen kan bidra til å føre subjektet nærmere verden, har vært en nøkkel til en roman som ber om å bli åpnet opp, ikke lukket igjen.

Litteratur

Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London

Butor, Michel. 1966. *Sex essäer om romankonsten*. Stockholm

Føllesdal, Dagfinn. 1993. "Edmund Husserl". *Vestens tenkere, bind III*. Red. Trond Berg Eriksen. Oslo

Genette, Gérard. 2004. "Utdrag fra 4. kapitel ('Mode') af 'Discours du récit', i *Figures III*, ss. 203–211". [Fransk orig. 1972] Overs. Rolf Reitan. *Narratologi*. Århus, s. 75–87

Genette, Gérard. 2004. "Utdrag fra 'Situations narratives', i *Nouveau discours du récit*, ss. 77–83". [Fransk orig. 1983] Overs. Rolf Reitan. *Narratologi*. Århus, s. 89–98

Køltzow, Liv. 2002. *Det avbrutte bildet*. Oslo

Køltzow, Liv. 2004. *Essays 1975–2004*. Oslo

Køltzow, Liv. 1987. *Hvem har ditt ansikt*. Oslo

Køltzow, Liv. 1998. *Noveller i samling*. Oslo

Langås, Unni. 1999. *Forandringens former. En studie i Liv Køltzows forfatterskap 1970–1988*. Oslo

Larsen, Bente. 2006. "Inledning". *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. Red. Bente Larsen. Oslo, s. 7–17

- Lothe, Jakob. 2003. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* [1994]. Oslo
- Løgstrup, Knud E. 1995. *Kunst og erkendelse. Kunstfilosofiske betraktninger. Metafysik II* [1976]. København
- Merleau-Ponty, Maurice. 2000. *Øyet og ånden* [fransk orig. 1964]. Overs. Mikkel B. Tin. Oslo
- Mitchell, W. J. T. 1994. "Ekphrasis and the other". *Picture theory*. Chicago. Publisert på *The romantic circles* Electronic edition of Shelley's Medusa.
<<http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>> Nedlastet 31. oktober 2007
- "Phenomenology". *Encyclopædia britannica*. Encyclopædia britannica online.
<<http://search.eb.com/eb/article-9108681>> Nedlastet 26. Oktober 2007
- Sanders, Karin. 1999. "Fanget mellom ord og bilde. Betragtninger over ekfraseteorier og køn". K&K88 (Kultur og klasse, kritikk og kulturanalyse) "Feminisme og litteraturvitenskap" 27. årgang. Utg. nr. 2, s.169–183
- Seel, Martin. 2005. *Aesthetics of appearing*. Overs. John Farrell. California
- Seel, Martin. 2006. "Estetikk og hermeneutikk". Overs. Arnfinn Bø-Rygg. *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. Red. Bente Larsen. Oslo, s. 21–30
- Smith, David Woodruff. 16. november 2003. "Phenomenology". Stanford encyclopedia of philosophy. <<http://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/>> Nedlastet 27. oktober 2007
- Sveen, Dag. Red. 1995. *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo

Tin, Mikkel B. 2000. "Etterord". I Maurice Merleau-Ponty, *Øyet og ånden*. Oslo

Ulstrup, Marit Dankertsen. 2005. *Et møte mellom litteratur og billedkunst: En analyse av Liv Køltzows roman Det avbrutte bildet som eksistens- og kunstnerroman, med vekt på konflikt og samspill i romanens dualistiske struktur*. Oslo

Wold, Bendik. 20. oktober 2004. "Fra rom til rom – Sad & crazy. Kjartan Fløgstad som politisk arkitekt." Vinduet.no. <<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=427>>
Nedlastet 26. oktober 2007

Wolfe, Tom. 1999. *The painted word* [1975]. New York